

نوكا

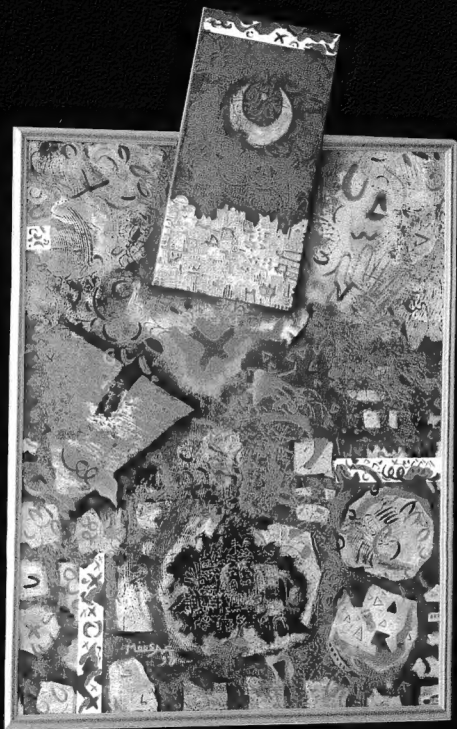
NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

- تاريخ النقود في سلطنة عمان ● رحلات المراكب
- العمانية ● الدولة العبرية من منظور خلدوني
- فنون تشكيل عمانية ● عالم الخيال عند ابن عربي
- آرتو وميتافيزيقيا العرض ● الشعر وتحريم الكائن
- كيف نروي قصة، كيف نكتب سيناريو؟ ●
- واقرأ: ريلكه، يوسف سامي اليوسف، أوكتافيوباث، محمد خضير، وهب أودن، الطيب تزيني، سيوران، عمر أميرلاني.. وأسما، وموضوعات أخرى.

العدد السادس عشر - أكتوبر ١٩٩٨ م - جمادى الآخرة ١٤١٩ هـ





▲ لوحة للفنان: موسى عمر، سلطنة عمان.

► لوحة الغلاف الأول: بريشة الفنانة: مريم بنت محمد بن عبدالكريم الزدجالي، سلطنة عمان.

٢٨ عاما من العطاء المتجدد

ثمانية وعشرون عاما مضت، منذ بدأت سلطنة عمان تزيل غبار النسيان والتحجر ومخلفات القرون الوسطى لتسير في ركب المستقبل نحو القرن الحادي والعشرين، بتوازن قلما حدث في بلدان عرفت نفس الظروف وخاضت ذات الصعاب. وفي سعي لا يكل يوائم بين ماض عريق غابر، وحاضر صعب لا يكون فيه الحضور إلا لمن ملكوا إرادة التحدي والعمل، وفق بناء مدرّوس، يحقق نتائج عميقة، بشمول العطاء ونسوج التجربة.

إن احتفال سلطنة عمان بالعيد الوطني المجيد يوم ١٨ نوفمبر من كل عام لهو احتفال بالعطاء الفذ لقائد عربي صميم أراد لوطنه ولأمته النمو والتطور. فخلال الثمانية والعشرين عاما من عمر نهضة عُمان الحديثة قاد مسيرتها حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم — حفظه الله — أدركت عُمان المستقبل بخطى لا تعرف التكاثر.. كأنما تلي نداء العطاء الحضاري، بروح متفانية، لتصبح وطن الحاضر والمستقبل. لذلك يشكل ١٨ نوفمبر من كل عام يوما خاصا في ذاكرة الوطن والانسان في السلطنة. وهو في الوقت ذاته يوم استثنائي يستحضر تجديده وعطاءه بتجدد الحياة عبر دروب الايام، تزدهي فيه السلطنة بأثواب التعمير والتغيير نحو آفاق أفضل لانجاز يضاف الى ملحمة البناء والتنمية التي يقودها القائد بهمة لا تفتر وعزيمة لا تلين.

التجربة التنموية العمانية الشاملة لم تكن أحادية الجانب، فلم تكتف بالتعامل مع البعد الاقتصادي فحسب، ولم تول الأهمية — فقط — للجانب المظهري للتنمية، لكنها تجربة حية، تعددت مساراتها واتجاهاتها، وكان الانسان العماني — دائما — هدفها.

فشملته بالتعليم والتثقيف والتدريب، ليساهم بإيجابية في دفع عجلة التقدم، وفق خصوصية وتميز فريدين.

في هذا الاطار حدد حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم بقوله - حفظه الله - (خطتني في الداخل أن نبني بلدنا ونوفر لجميع أهله الحياة المرفهة والعيش الكريم، وهذه غاية لا يمكن تحقيقها الا عن طريق مشاركة أبناء الشعب في تحمل أعباء المسؤولية ومهمة البناء ولقد فتحنا أبوابنا لمواطنينا في سبيل الوصول الى هذه الغاية وسوف نعمل جادين على تثبيت حكم ديمقراطي عادل في بلادنا وفق واقعنا العماني العربي وحسب تقاليد وعادات مجتمعنا جاعلين نصب أعيننا تعاليم الاسلام الذي ينير لنا السبيل دائماً).

وهكذا يمثل الانجاز الذي تحقق شهادة على النهضة الشاملة التي لامست أرجاء الوطن من أقصاه الى أقصاه، لتترك بصمات شاهدة على تجربة حية متجددة تستمد واقعها وأفاقها من روح المكان العماني، عبر وثبات لا يحدها شيء.

لهذا فرصد ما أنجز كثير بكل المقاييس. وها هي سلطنة عمان تدخل مرحلة أخرى من مراحل البناء والعطاء المتجدد نحو آفاق المشاركة الشعبية بتحمل أعباء المسؤولية وتنظيم الدولة على أسس عصرية ثابتة وذلك بصدور «النظام الأساسي للدولة» الذي أتى بعد مراحل البناء والتنمية والإعمار، ليمثل نقلة كبيرة ونوعية بالنهوض بالوطن العماني واستقراره وتثبيت أركان الدولة المؤسساتية، الى جانب ما يمثله مجلس عُمان وهو يضم مجلسي الدولة والشوري من معالم حضارية للدولة العصرية، انعكاسا لما تحقق وأنجز في صيرورة مسيرة التنمية الشاملة التي يقود خطاها حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم - حفظه الله.

وها نحن بتجدد يوم ١٨ نوفمبر ندخل مرحلة جديدة بإضافات جديدة في عقد تلك المسيرة التي انطلقت قبل ٢٨ عاما، استنارة بنور الاشراقة والشعلة التي مازالت تدير دروب الانسان والوطن العماني.

◆ نزوى



تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

رئيس مجلس الإدارة

سلطان بن حمد بن سعود البوسعيدى

رئيس التحرير

سيف الرحبي

منسق التحرير

طالب المعمرى

العدد السادس عشر - أكتوبر ١٩٩٨ م

الموافق جمادى الآخرة ١٤١٩ هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥ ، الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد. الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالاً - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالاً - الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهما - اليمن ٧٥ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد: ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات: ١٠ ريالات عُمانية أو ما يعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك) مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

ص.ب: ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي: ١١٢ سلطنة عُمان، هاتف: ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٠٣٨٦، فاكس: ٧٩٠٥٢٣

عيون الموتى

جنة لم تكن لأحد غيري قبل أن يتصمّم حبّلهـا.

وجه أبي، وجه المرأة التي أصبحت مجهولة لا عنوان لها، وجه الوجوه، إسورة الفيضان؛ ليل المدينة الذي ظلامه من وجوه تندفق من الجهات كلها، من النوافذ المضياء والمغلقة، من الحدائق والحرائب والحانات، تتنخل الجسد الوحيد على الأريكة التي طالها الليل وعبثت بها رياح الصحراء.

الوجوه حين تفجر هكذا، دفعة واحدة فاتحة جدول النحيب.



الباشق الذي كان ينقص على السلاحف والأسماك في القيعان البحرية المثلمة، وفي الكهوف والخلجان، أراه الآن يحوم مع إناث خياله في هدوء سماء لم تعد تحلم بالنجوم والمفاجآت.

سماء خرساء بمجراتها المرمية كأبراج مدينة منكوبة وبرك تتعرج تحت تعيق الغربان ومفارش الخريف.

على خطمه دم المسافة
الباشق، شقيق المجران الذي
كان يحتوي بمخالب حنانه القريسة
ويضمها كعريس يلتهم بها الفضاء
والليل، مكللاً بمجد اضطرابه من فرط النشوة،

هذا الوجه أين رأيته، أين صادفته
في مهب أحوالي ومعتك مدائني:
في الحلم أو اليقظة، في الشرق أو الغرب
بأي ساحة أو مدينة وزقاق؟

في الدخان المتصاعد من حناجر الغرقى،
في المتوسط وبحر إيجه، كازنزاكي،
يتنزه بين عظام الاغريق، في البحر الميت
أو البحر الشالي حيث القراصنة بلحاهم
الصفراء تتطاير في البرد والضبباب.

هذا الوجه الموءود في قعر غرائزي

في ظلام ذاكرتي
أعرفه جيداً، أعرف إلباءاته الرشيقة
في الأثير، أعرف خطوته
التي تخفي الكنز، ذهاباً وإياباً
من غير معرفة ولا جهل، حالة،
الخطر، المتدلّية من لاهة
برق الجنوب المشرع على النافذة،
يجعل ملاحه متلعثمة وخجلة كأنها نزل
للمحطة من قريته، مخضّباً بالحناء
وجرس الصفارد تحت الصخرة الكبيرة،
التي دفن تحتها غزاة لا هوية لهم ولا
أطاع، غزاة البراءة التي تنبلج في فجر
العاشق للمرة الأولى والأخيرة.

وجه أمي الذي لا أجرو على النظر إليه كأنها
أهرب من جنتي المستحيلة، الذابلة حتى التلاشي،

تمخر عياب الليل البشري للقسوة.



لا أرى شيئاً

لا أسمع شيئاً

غارقا في ظلام مقابري

حتى بقايا العنادل والعصافير البرية وطيور

أخرى جلبت من نواحي «تاييلند»

وبحر العندمان

والتي كانت تذكرني بالحياة، سكنت دفعة واحدة

كأنها نزلت صوتها للمرة الأخيرة أو قطعت عاداتها

اليومية.

كذلك الكلب النابح في العتمة

صخب الهنود والمكيفات

مومسات وسكاري

النداء الوهمي لباعة متجولين

شرطة بجنازير وبذلات أنيقة

يتنزهون في الحي اللاتيني

مصحوبين بالضباب المحتدم والمشردين

يعلكون اللبان على حافة المترو.

بواب الاسكندرية العجوز. طيور هيتشكوك .

ذرية الأحقاف . برذون الخليفة. فراء الأميرة.

جان دمور . مقهى «اللاتينا» . مصارعو ثيران

قديما . جلبة الذئاب والقطارات . مخدع

المضاجعة لامرأة مجهولة . غيمة النار الزرقاء في

مواقد البدو.

الشعالب البيضاء تنزه في أحلام

الفتيات.

رعايا الذاكرة ينهارون كما تنهار

القسم الثلجية في تخيلة المغامر.

هكذا دفعة واحدة.

يقطع اليوم هديله الى الأبد

كما ذهبت أنت ذات دهر

أمام البناية الضخمة في المدينة النفطية،

من غير كلمة ولا تلويع وداع

يختفي المشهد بكامله

كأنها ابتلعتها الأرض

أو اختطفته عنقاء الجبال

هو الوحيد من غير صلات تذكر مع عائلات
الجوارح ، يحمل في حناياه مزاجه المتقلب ويحمل
عروس وحلته كجوه استرده من مقتنييه
مسافرا بين جزائر زرقاء ونيران عجر في مسودة
أفق باهظ الخرافة والعصية بصواعقه وأمطاره
المحتقنة، عقدة في جيني العواصف القادمة من
بحار الهند باتجاه بحر عمان المتاخم لقلع الفرس
وأناسيد الرعاة المنحدرين من الهضبات الى وقب
الأنسلاج التسي تلمع في رأس المسافر كالسراب
المثخن بجراحه وطوره.

الباشق الشريد، قنفذ المتاهة الذي

لا يفصله عن الأبد إلا أرخبيل قزحي

يتنزه في مرآة عدم كاسر، عدم

يرتب المكان والبشر والحيات

المسرفة في الغواية.

لا يفصله عن الأبد إلا شرفات

محطمة

وكتانس مضمفورة من ضلوع الموتى.



الشجر الذابل أمام بيتي، أرقبه كل صباح وأنا

ذاهب الى العمل وكل مساء وأنا قادم من البحر،

وقد أرخى سدول أيامه بيأس أمام سطوة الجبال

والمآذن والعائر المأهولة بالجفاف وبمخلوقات

زنخة تفوح من أردانها جثة العالم المتفسخة منذ

قرون.

أرقب الشجر، شجر الميموزا، المسترسل في هذيان

الغياب عن محيطه وطوره وعن الجذور التي

أصبحت تغذيها النفايات السامة في أعماق الأرض

الملحية، التي تصارعت على أديمها أرومات البشر

والضباب والأشجار السامقة ، حتى أعالي جبال

«الأنديز»، ولم تهدأ روحها القلقة العصية عبر

الآزمنة حتى أمام أعنف الطلقات غدرا وخيانة.

ظلت تسري في روح الفصول والأبناء والأحفاد،

حتى جف نسغها واضمحل تلقائيا بهدوء عطر

مراوغ ودعة، حتى ابتلعها الفصول التي

استحالت الى فصل طويل جارف كشاحنة خرافية

ربما رغبة في التجديد
رغبة في الخلاص

عرين الأسرار الأزليّة
يفقس بيوضه في السلالات
التي تجرر أثقالها من فيضان
إلى آخر.

مُسوقين بالرغبة نفسها
التي لا تشيخ مع الأحقاب
الموتى الذين لا يتذكرون موتهم
ويتذكرون الغيمة التي تنزل مع المساء
على الأسطح والجبال
وعلى مراوح النخيل.

تلك قصارى أيامهم
ينزل المطر على الصحراء
يصغون لثغاء الماعز

والطيور المهاجرة التي دمرها التعبُ
فانسكت في حياض الصحراء
يصغون إلى حنينهم
ينفجر مع البرق، صواعقُ
تقصف الطرقات

ليكاء أطفالهم الذين لم يولدوا
للبهجة تعبر رؤوسهم نحو سَمَرٍ بعيد.
للطفولة

يتسلقون ظلالها في الردهة
المظلمة

لعفارت البيت القديم
ومطاريح المياه.

وبها يشبه هذيان النائم
وسط تهاويل السفوح
تطوي الحياة موجتها
تحت قدم التيه.

أحلام القدماء

تلك التي تفعمني برائحة
الموتى في السرير
أراهم يختالون في حدائقهم المليئة
بالسناجب

في غسق المقابر
مشيرين إليّ بضراعة وعنف
أن التحق بالقافلة.

رغم عواء كليها الجريح.
وربما غير ذلك
لا أكاد أتبيّن الاشارات
في ظلام المقابر الدامس.

عيونهم مغمضة قليلا
يضطجعون على الحاصرة
يفتحون جزءاً منها
كأننا ثقل التراب على الجسد
أحزنهم قليلا
وغياب الأعبة

يتذكرون ميلادهم
في صرخة مباغثة
ولا يفكرون بالقيامة.

يتذكرون الدنيا
بأوجه شاحبة
وقلوب مكلومة
كأنها مرت عليها عريات جلاّدين.

الطرقات وقد شاخت
تحت أقدامهم

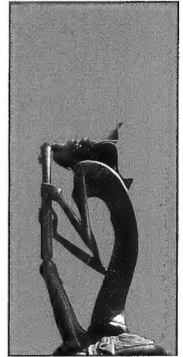
مفعمة بروائح الأجساد التي انهكها كثيرا
مُسوقين برغبة الزوال
الزوال الذي لم تساومهم عليه الحياة
التي ساومت في كل شيء

سيف الرهبي

• مقاطع مجتزأة من نص طويل بعنوان (يد في آخر العالم) يصدر قريبا عن دار الآداب

المحتويات

- ٨ استطلاع : تاريخ النقود في سلطنة عمان - روبرت إي. دارلي ، دوران - رحلات المراكب العمانية: حسن صالح شهاب.
- ٣١ دراسات : الدولة العبرية من منظور خلدوني: عبدالله الهنائي، ترجمة: عبدالله الحرامي - الشعر وتحريير الكائن: محمد لطفي اليوسفي - عالم الخيال في نظرية وحدة الوجود عند ابن عربي: نجاح سفر - درس الترجمة وجدل الفات والأخر: محمد حافظ دياب - جدل التحديث والتقليد في التجربة العربية: عبدالصمد بلخير - بنية الدلالة الموازية في الشعر الجزائري: ابراهيم علي - الأدب والمسغبة الروحية: يوسف سامي اليوسف - الشعر ليس طق حنك: حلمي سالم - ذاكرة النص: محمد معتمص - كيف نروي قصة كيف نكتب سيناريو؟ - نجم والي - عبدالله بن أبي اسحق واضع القياس النحوي: خالد الكندي.
- ١٢٧ مسرح : متأقبيقيا العرض: أرتو: عبدالواحد بن ياسر.
- ١٣٥ لقاعات : أولكتافويبات: محمد الصالح، فاضل العزاوي: محمد مظلوم.
- ١٤٥ فن تشكيلي : العرض العماني في باريس: أسعد عرابي - قراءة نقدية للفنون العمانية: فاروق بسيوني.
- ١٥٢ سينما : حوار مع المخرج السينمائي عمر أميرلاي: تهامة الجندري.
- ١٥٥ شعر : قصائد و - ه: أودن: ترجمة: سركون بولص - قصائد بولص كلي: ترجمة حسين الموزاني - قصائد كورية معاصرة: ترجمة: أدب كمال الدين - الأنبياء في الخارج ينتظرون: أمال موسى - لا شيء قد يتأخر: فوزية السندي - قصائد: مرع البقاعي: إيمان: ابراهيم الحجري - قصائد: نبيل سبيع - بعض من هوا: طالب العمري - سورت عاشق أزمن فيه الجنون: عبيد نصر الدين - الخروج عن النص: فؤاد قلادي - كرميأس: ميلاد زكريا يوسف - القبرات: حسان عزت - من أجل مزرعة الكوليرا: محمود قرني - الطوفان: جواد الخطاب - رفيف الغبار: صلاح بوسريف - قصائد: ملال الحجري - ما يراه القلب الحافي: عياش يحيياوي.
- ١٨٩ نصوص : قناع غابرييل جارثيا ماركيز: محمد خضير - نصوص من سيوران: ترجمة: حميد زيد - ثلاثة أحلام في صحراء: ترجمة: حياة جاسم محمد - الأرض الموعودة: ترجمة: جمال الدين طالب - غرفة راسكولنيكوف: ترجمة: حكيم ميلود - نداء النمر: لؤي حمزة عباس - جمرات تحت الرماح: بهيجة حسين - نغم كل شيء: كان رمتا جميلا: زياد بركات - بونيو: مجدي حسنين - عشرة مقاطع: يحيى بن سلام النذري - مشهد بعيد: بدر الشديدي - شرق: لؤي عبدالله - السلم، كرسى وظلال: محمد أحمد عثمان - تلك قضية أخرى: هدية حسين - خطوات مدروسة: زينة خلفان.
- ٢٢١ علوم : الانترنت، ثورة عارمة في مجال الاعلام والمعلومات: أحمد المشيخي.
- ٢٢٨ متابعات : الفن القصصي في رسالة الغفران: أحمد درويش - ثنائية ابراهيم الكوني الصحراوية: فخرى صالح - ترجمة بول بواز: محمد جدير - ويك: صباح الخراط زوين - افيطرا مصر: عزازي علي عزازي - فتنة الاقامي: عبداللطيف البازي - رواية علي الدوميني: غالبية خوجة - ثلاثية الماء والنار والظل: حسن حامد - برج تولستوي: المهدي أخريف - القدس مدينة كونية: ليانة بدر - الجامعات العربية: الطبيب تزييني - عبدالحكيم قاسم - الحالات القصوى: رشيدة الشارني - إشكالية الصطلح في قصيدة التفعيلة: شريفة الجياني - نافذة عمانية: اشرف ابوالزيد.
- ٢٦٥ متابعات من الشهر العمانية : سعيد بن خلفان الخليفي، أبو عمرو الظليلي، عبدالرحمن الريامي: ملال الحجري.



ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.



تاريخ النقود

المؤلف: روبرت إي. دارلي - دوران

بعض موقفيها

الجغرافيا بين الشرق الأوسط والهند، لعبت

عمان منذ زمن طويل دوراً تجارياً مهماً في التجارة الإسلامية.

لقد كان يجارها على معرفة بجميع طرق التجارة الممتدة على طول

سواحل الجزيرة العربية وشرق أفريقيا والهند والشرق الأقصى، وبرزت

عبر موانئها السلع التي كان يطلبها حكام وشعوب الشرق والغرب، واكتسبت

عمان من خلال موانئها للتجارة معرفة غامرة بالسلوك العبدية من الطائفة والحكام، وقد

عكسها خير عكس في هذا المجال من الموازنة بين مختلف المصالح والتفصيل بعضها على

البعض الآخر. وكان هذا التفصيل يعتمد على مدى النفعة بالصفة للصفة لتظهر إن سلامة

سياسيتها وانتظام وزعماء وزعماء وسهولة استبدالها بمصالح وحركات مع اختلافها

بحاجتها إليها، مما لا يخفى، تحولها إلى محوريات لغرض إبقاءها.

وقد سجل التاريخ سيرة هامة لعمان في مجال المصروفات وتظهر في أن السجلات استلقت

لغريب النفوس في شبه الجزيرة العربية لها أساليب لعمان، مما لم تقطع نفوس

معدنية عرفت باسم الجزيرة للعربية، ثم حرمها في عمان، وفي من هم في

بعض هذه المدة التاريخية الأولى، عبد الملك بن عبد الله، وحصل اسم عمان

وكانت في القرن الثاني سنة 1000 هـ، في سنة 1000 هـ.

خلاصة، وفي الصفحات التالية نروي تاريخ

هذه المصالح لعمان.

في سلطنة عُمان

المصور: سيف ويكهام

أول قلعة
تحتل اسم دار
الضرب
وعمان ٨١
هجريه



محمدين
يوسف
٣٣٢ هجريه



دروهم نادر جدا
ضرب في عمان
سنة ٩٠
هجريه



القبسرون الاول

عندما هاجر النبي ﷺ من مكة المكرمة الى المدينة المنورة كان يجري تداول عملتي رئيسيتين في الشرق الأوسط وشبه الجزيرة العربية، هما عملة الامبراطوريتين الساسانية والساسانية الساسانية البيزنطيين الذهب والفضة اسكن عملاتهم الرئيسية، بينما استخدمت الفضة اسكن عملة ثانوية. وبخلاف البيزنطيين، دام الساسانيون بسك عملتهم الرئيسية باستخدام الفضة، بينما لم يكن الفضة والتحاس دورا ثانويا.

لم يكن لسكان الجزيرة العربية عملات خاصة بهم، باستثناء شعب اليمن، وفي عهد النبي ﷺ استخدم المسلمون الذهب البيزنطي والفضة الساسانية في مبادلاتهم التجارية. وما لا شك فيه فقد لعبت هذه العملة الفضية دورا بارزا في حماية البيوتة لأهل حرس، وكانت حارس قبل بزور فجر الاسلام تقع في دائرة التوليد الفارسي، وكانت الدرام الساسانية من العملة المتداولة والوسيلة المفضلة للتعامل. وقد دلت على ذلك كميات الدراهم التي عثر عليها أثناء التنقيبات الأثرية في سادس الحظيرة وبعد ذلك وصلت الدراهم العربية الساسانية التي سكها الحكام العرب الى عمان عن طريق تجارة والاتصالات الحكومية وشركات للتخزين النقدي الشائع في البلاد.

أول قلعة قديمة تحتل اسم دار

الضرب، عمان، هي دروهم يعود تاريخه لسنة ٨١ هجرية. وهي بلا شك أول أثر مؤرخ من بين الآثار المكتشفة أو الجارية أو الخشبية أو الزرقية التي تحمل اسم عمان كما أنها أول قطعة معدنية إسلامية مؤرخة من شبه الجزيرة العربية. وشهد دروهم آخر نادر جدا ضرب في عمان في عام ٩٠ هجرية ولا توجد إشارة تاريخية إلا لاثنتين من ومن المحتمل أن يكشف المستقبل عن تاريخ أو تاريخ عملات ضربت في عمان.

تعود الى فترة الفتح الإسلامية الهجرية، لأن دورا عديدة في العراق أصدرت دراهم بين عام ٩٠ للهجرة وتدل على أن دور الضرب في سنة ٩٨ هجرية.

ويحمل الدرهمان النقوش المتعارفة عليها في العملات الأموية التي سكبت في فترة ما بعد الإصلاح الذي حدث في أسلوب الضرب. ففي وسط الوجه نقش الجزء الأول من شهادة التوحيد على ثلاثة أسطر كما يلي:
لا إله إلا
الله وحده
لا شريك له

وفي العكس نقشت العبارة التي تظهر التاريخ وهي: باسم الله
ضرب هذا الدرهم بعمان في سنة إحدى وثمانين أو تسعين.

وفي وسط ظهر العملة نقشت عبارة من: سطور ماجورة من
سورة الاخلاص (جزء من الآية الأولى ثم الأيتان الثانية والثالثة)

إن عدم وجود أية كليات كبيرة من النقود الأموية البعثة من عمان يدفع المرء الى الافتراض بأن كمية الأموال الموجودة في المنطقة خلال القرن الأول الهجري كانت ضئيلة، وأن معظمها كان يتألف من الدراهم الساسانية والساسانية العربية، بينما كانت معظم النقود المعدنية الأموية الممنوعة من دور الضرب العراقية الرئيسية في الكوفة والبصرة واسط، مع ورود دراهم أموية معدودة من دور الضرب المجاورة في فارس وكرمان، وكانت التناقضات الحكومية والصكوك الرسمية للدولة الأموية تدفع بالدراهم، بينما كان الذهب في يد أعيان التجار الذين كانوا يحملونه معهم في رحلاتهم التجارية باتجاه الشرق. إن هذا يعني أن تداول الشاه الأول لم يكن مستخدما من قبل في شؤون الحياة اليومية للفلبية العظمى من سكان عمان. معظم الفرائض كانت تجس على شكل سلع لا نقد، بينما شاع استخدام أسلوب المقايضة للحصول عليها مقابل أداء الأعمال ضمن الأسرة أو القرية.

القبسرون الثاني

١٤٣٩-١٤٤٣ هجريه

ليرقم الامويون أو العباسيون بناء محاولة جادة للحرص السيطرة المباشرة على عمان خلال الجزء الأعظم من القرن الثاني. كما لم يحاولوا إعادة الخطة في البلاد، كما هو متبع في قديم، تستخدم للعمل كمثل بارز على سيادته، ولا توجد سوى قطعتين من النقود يمكن الجزم بانتماء إصدارها في عمان خلال القرن الثاني. وهما فلان مصنوعان من الفخار، فالقطعة الأولى الموجودة حاليا ضمن مجموعة جامعة تورينج قد سكبت في صهار بأمر الخليفة روج بن حاتم في سنة ١٤٤ هجرية. وهي القطعة الوحيدة المعروفة التي تحمل اسم هذه الديار الفخر ولا يزيد وزنها على ١٥ جرام.



القطع
عضد الدولة
وتاج الملك
أبو شجاع
٣٦٧ هجرية



الملك الغافل
صمصام
الدولة
وشمس الملك
أبو تليجان



ويجب أن نفرق الأوعية خشكت أكثر من تلك العدد الإجمالي للقطع النقدية، بينما خشكت القطع النحاسية كل ما تبقى تقريباً. وكان نصف التعداد المكتشف يتكون من قطع نقدية سككت في دور الغرب العراقية، وربع من قطع سككت في دور الغرب الأيرانية. وهكذا لتتأخر خسر دور من مجموع ٥٩ داراً مسجلة أكثر من ٦٠ في المئة من محتوى الكثر للذكور. أما الأمر الأكثر أهمية بالنسبة لسان دور وجود قطعين نسبتين صغيرتين أيضاً لا تحتمل أبعده الدور أن التواريخ، بل يظهر عليها شعار لا حكر إلا أنه.

أما القطعة الثانية فهي إسلامي غير معروف من قبل غيره تاريخها إلى سنة ١٥١ هجرية وتزن ٦,٥٢ جرام مع عبارة يسلم الله ضرب بستان سنة لعمري وخمسين ومئة على الخلفية، تشبها كلمة غير مقرونة لا تكون لها صلة بفرسية أو مدى قبول العملة نفسها.

المختصين في التقييمات

١٢٠٢ هجرية - ١٢١٢ هجرية

إن أوضح دليل على نوع العملات التي كانت متداولة في سمن في أواخر الأول من القرن الثالث من قرون سنار التي عثر عليها في داخل البلاد قرب القسيبي في المنطقة الشرقية بستان في سبتمبر ١٢١٩ وقام نيكولاس لويك بنشر هذا الاكتشاف في مجلة الدراسات العلمية للمجلد ٦ الجزء الثاني عام ١٢٨٢

ديتار سنة
عمان سنة
٤١٠ هجرية.



حرب بعمان
إبان استيلاء
اليهوديين على
السلطنة

تسلم أحمد بن هلال مقابل السلطة
سنة أخرى في عمان بحلول سنة ٢٩٩
هجيرة / ٩١١-٩١٢ ميلادية. وهذا
الحدث يسجل على ترقيم موجود في
المتحف الوطني بالذوق يحمل اسم أحمد
بن هلال، على وجه العملة واسم الخليفة
المقتدر بالله في ظهرها.

أين كان موقع دار ضرب النقود في
عمان آنذاك؟ على الرغم من أنه يعتقد أن
أحد بنين هلال عاش في بلاد إلا أنه من
المحتمل أن يكون قام بنقل مقره إلى ميناء
حصار على ساحل الباطنة الذي يشكل
موقعا مثاليا لإنشاء دار لضرب النقود.
وذلك لأنه كان مركزا تجاريا يربط العراق
ساحلها بما كان يسمى الهند أو
بصورة مثالية على خلاف الحال في داخل
البلاد من الشمال والجنوب والشرق
والغرب. شككت المصادر الرشيدي لشراء
السيارات التي تم تحويلها إلى نقود معدنية
استخدمت في ذلك الحقبة الخليفة، السلام
بسم الله المأثورين من الصفوية أو والفرس.

القيس بن الزبير

٢٩٩-٣٠٠ هجرية / ٩١١-٩١٢ ميلادية

في هذا العصر بلغ سلطنة القنود المعنوية
أوج ازدهاره في ظل سلطنة سلالة مجرية
هي سلالة بني وجبة واليهوديين من بلاد
إفريقية عبر القارة الحمراء الخاصة
بعمان في هذه الفترة في كتب التاريخ. فإن
نعم أحد المعنوية لفتح حصار عمان في
مصادر التاريخ العماني في القرن الرابع
ومن سنة ٢٠١ وحتى ٢٦١ هجرية كانت
القنود المعنوية تحت حكم الله بن المسعود
للأوقية التي يظهر عليها اسم والي الأوقية
تحت شهادة التوحيد على وجه العملة.
واسم الخليفة تحت العبارة الأخيرة من
لفظ الشهادتين على ظهرها. عقب وصول
اليهوديين في سنة ٢٦١ هجرية، خلفت
الأبائن غزو من سورة الروم من حاشية
وجه العملة. وثقت النقود التي تم صنع
اسم دار الحرب وتاريخه العشرات
الوحيدة للمعينة بشهادة التوحيد وظهرت

القبائل القنوية لأول مرة في تاريخ نقود العماني في الربع الثاني
من هذا القرن. مما يعكس الإزدهار العظيم الذي بلغته عمان في تلك
الفترة إلا أن القنوة قد ظلت تمثل المعنوية الناشئة في سك النقود حتى
الربع الأخير من القرن، ثم قل استبدالها بعد عام ٢٨١ هجرية.

وفي العام ٢١٤ هجرية ظهر اسم يوسف بن وجبة لأول مرة
على المسكوكات وقد تم التعرف على بعض العملات المملوكة التي
ضربها في تلك العام. كما تم التعرف على قطعة معدنية تعود إليه
وهي محفوظة الآن ضمن مجموعة خاصة بسويسرا. إن التصميم
غير المعروف لهذه القطعة ووزنها المصاحف يوحي بأنها معدنية من
العملات المعدنية المملوكة الخاصة بتلك الفترة، ويوحى بأن الهدف
من سكها هو تعميمها كعملة خلال مراسم الاحتفال بتسلم يوسف
بن وجبة مقاليد السلطة بأمر الخليفة والتي ربما جرى أثناءها
توزيع النقود المعدنية بشكل خاص على قبائله وجنوده.

ابتداء من سنة ٢٢٦ هجرية ظهر اسم محمد بن يوسف بن
وجبة تحت اسم أبيه على وجه العملة. ففي تلك السنة ظهرت على
الوجه عبارة «يوسف بن وجبة» مصدرة مع عبارة «الرازي بالله»
على الظهر. ومن سنة ٢٢٧ هـ إلى ٢٢٩ هـ ظهرت الأسماء التالية:
«يوسف بن وجبة» محمد بن يوسف مع عبارة «الرازي بالله»
وفي السنوات ٢٢٩ و ٢٣١ و ٢٣٢ ظهرت الأسماء المذكورة مع اسم
الخليفة بالمقتدر بالله (٢٢٩ - ٢٣٢ هجرية / ٩٤٠ - ٩٤١
ميلادية).

ما بين ٢٤١ و ٢٥٠ هجرية كانت النقود المعدنية المعنوية تحمل
على الوجه اسم «عمر بن يوسف» شقيق محمد، بينما يظهر على
الظهر اسم الخليفة «المطيع بالله» مع اسم السلالة «وجبة». وتتميز
القطع النقدية المعنوية لعمر أكثر ندرة من تلك المعنوية لأبيه أو أخيه
ويعود تاريخ النجرام المعنوية إلى ثلاث سنين هي ٢٤١ و ٢٤٢ و ٢٤٣
هجرية. بينما يعود تاريخ الدينار إلى السنوات ٢٤٥ و ٢٤٧
و ٢٥٠ هجرية. كما تملك جمعية القطع النقدية للمعينة الأمريكية في
نيويورك ديناراً جزائياً غير مؤرخ لعمر بن يوسف من عمان مطابقاً
من حيث التصميم للقطع النقدية المعنوية الجزائرية الصادرة بأمر
سلالة الصفدي الثانية في سيستان. وعلى الرغم من إرجاع دينار
حكم عمر للفترة الواقعة ما بين ٢٤٠ و ٢٤١ هجرية فإن سنة
وفاته غير معروفة بسبب وجود ندرة في تشمل العملات المعدنية
الصائبة ما بين ٢٥١ و ٢٥٤ هجرية وهي فترة استمرت بحلول
تعداد في البلاد.

وقد تهاوت دولة بني وجبة في عمان خلال الفترة الواقعة ما
بين ٢٥٠ و ٢٥٥ هجرية، وهو تاريخ القطعة النقدية المعنوية بعد
تلك الحقبة وهي عبارة عن دينار يعود للفترة يحمل اسم علي
بن أحمد، على الوجه والمطابق للسيد، على الظهر. ولم يرد
علي بن أحمد في التواريخ إلا أنه من المحتمل أنه كان شقيقاً للمسن
الأصم من أحد القادة المعروف الذي توهم قوات القرصنة ضد

الفاطمين في سوريا وبلسكن منذ عام ٢٥٧ وحتى وفاته في ٢٦٦ هجرية واستنادا الى لفسار، فإن المؤرخين مسكويه وابن الأثير يرويان أن نافع، مولى يوسف بن وجيه قد اعترف بسلطان مقر الدولة البويهية حاكم العراق، وأمر بترك القطع النقدية باسمه ويقال أن سكان عمان قاموا بعد ذلك بإعلان الثورة وضموا للرواثة القادمين من البحرين بدخول البلاد.

وقد بدأ البويهيون بحرب القوة المعنية في عمان سنة ٢٦٢ هجرية. وكانت هذه القوة تحمل اسم أكبر الأمراء البويهيين على وجه العملة كالآتي: / دكن الدولة / أبو علي، وإسماء الخليفة ووالي البويهيين في بلاد فارس ووالي عمان على الظهر كالآتي: / الخليفة / الأمير العادل / محمد الدولة / المزيان / محمد الدولة، وكانت النقوش الظاهرة على القطع النقدية لسنة ٢٦٢ وبتاريخ ٢٦٤ هجرية مشابهة للنقوش السابقة، باستثناء إضافة الكتابة «أبو شعاع» إلى الظهر كالآتي: / الخليفة / الأمير العادل / محمد الدولة أبو شعاع / المزيان بن محمد الدولة.

أما العملة المعينة فترجع للفترة من ٢٦٧ حتى يعود تاريخها إلى السبعينيات من القرن الرابع الهجري، وهي دينار وحيد يعود تاريخه لسنة ٢٧٥ هجرية. وهو أصناف بويهية شائع نطقت على وجهه عبارة «الملك أبو القوارس بن / محمد الدولة / وناج الملك»، بينما نقش على الظهر اسم الخليفة «الطاهر بن محمد» وفي الخلف «أبو محمد» أما على الظهر كان «أبو القوارس» شيريل، ابن محمد الدولة وشقيق المزيان، والباقي «عمان وبلاد فارس».

صاوت دار القرب في عمان تضاعفها في سنة ٢٨١ هجرية وأصدر خمسة نفود على الخليل البويهي الشائع من أجل وجهها اسم أكبر الأمراء في إيران «فخر الدولة / وفك الأم»، مع نقش اسم الخليفة وحاكم بلاد فارس وعلان، والمزيان السابق حاكم الخاضع للفر كالآتي: / الخليفة / الملك العادل / محمد الدولة / وشمس الملك. وفي وجه سنة ٢٨١ هجرية الطح يحكم الخليفة الطاهر بن محمد ابن محمد الفارسي (٢٨١-٢٩٢ هجرية / ١٠٩١-١٠٢١ ميلادية). وعكست العملات المعدنية العمانية الصادرة في ذلك العام هذا التغير.

الفصلون المستخلص

١٠٢١-١٠٩١ هجرية

إن أقدم قطع نقدية تعود إلى القرن الخامس هما درهمان من الفضة المسببة أمر سكهما بوله الدولة ويعود تاريخهما لسنة ٢٥٠ هجرية. وعلى الرغم من أن لوك أشار إلى أن القطعتين لا تحملان أسماء واضحا لدار القرب، فإلا تسبيها إلى عمان لأن جميع النقود المعنية الأخرى في المجموعة التي أعلن عنها كان مصدرها عمان. وكانت هذه النقود من طراز البويهي الشائع في

أن الكتابة عليها غير واضحة بشكل عام بسبب رداءتها، باستثناء التاريخ والكتابة «أبو نصر» التي استخدمها بوله الدولة. وعند وفاته في عام ٤٠٢ هجرية ١٠١٢ ميلادية، تولى ملكه ولده أبو شعاع

الفصلون المستخلص

١٠١٢-١٠٢١ هجرية
سجل إصلاحه كرماني على الساحل الباطنة في عمان حتى سنة ٥٢٦ هجرية. إلا أن حاكمه أبو جابر واه سلطات عمدة وألحق بالسلطان على ساحل بلاد فارس مما دولة أمراء القاهرة في قيس وسلاطين القلاني في هرمز. وتنافس المولتان على تجارة سبائك، وكما الضلع في الأيمن فما يعود لوقوعها الجغرافي بالقرب من ضيق هرمز.

يعود أصل سلالة هرمز إلى الهذلي وهي بنيته يقع شمل صور على الساحل الجنوبي الشرقي لعمان. وسيطرت هذه السلالة على المواسم منذ وصول أسلافها إلى عمان إلى سنة ١٠٢١ هجرية القديمة داخل إيران والتي كانت للبيات أفريقي لكرمان وسجستان. وعلى الرغم من عدم وجود إنشاء تاريخي أصلا معدنية تعود لقيس أو هرمز في القرن السادس، فمن المحتمل وجود دور ضرب النقود قديما. وقد يتم الكشف عن بعض العملات التي سكنت هناك في المستقبل.

الفصلون المستخلص

١٠٢١-١٠٩١ هجرية
على الرغم من أنه لم يتم العثور على قطع معدنية من شرق عمان تعود إلى القرن السابع الهجري، فإن حرب النقود في الفتح بدأ بالآتي في ظل حكم الخليفة عباسي الناصر لدين الله (٢٧٥-٢٩٢ هجرية / ١١٨٠-١٢٢٥ ميلادية). وقد أعلن لويك عن مجموعة صغيرة من الفئات التي سكنت في يد أحد أتباع الناصر

نقطة نقدية يعود تاريخها إلى ٨٧١ هجرية.



من تولد شركة الهند الشرقية

من نقود
سلطنة
رتنصار ١٣٠٤
هجريه



في ١٩٠٨
مليانية حملت
جميع النقود
العباره المنقده
السلطان علي
بن حمود



فيصل بن
تركي سلطان
عمان، ضرب في
مسقط سنة
١٣١٢ هجريه



وهو غيات الدين بن حاج الدين، الأمير
القصري من جزيرة قيس في القرية ما بين
٦٠٢ و٦٠٦ هجرية. وعن الزعم من أن
اسم دار الحرب لم يظهر على هذه الدراهم،
لأنها تؤكد السيادة المطلقة للخليفة الذي
يقال أنه عين واليه ليعين في قيس في ٦١٥
هجريه. وقد جمعت الجزيرة شروطها عن
طريق تحصيل رسوم تتراوح ما بين دينار
واحد وعشرة دنانير فرضت على جميع
السفر المارة، وكانت تلحق الخليفة ببلدا
سوريا قنده ٢٠٠٠ دينار إن هذه
الخرائب وأعطها من حصار القرو
مكة من حرب الكثر من النقود الذهبية
في بغداد.

وتجدر الإشارة هنا أيضا إلى النقود
الذهبية التي أصدرها سلاطين بني ابي
جصم شمال الهند الحكم الاسلامي في
أوائل القرن السابع، وقام حكم هذه
المنطقة بأكملها بسلطة كثير من الصلاات
الحسينية والفضية بالإضافة إلى كمية
معنوية من العملات الفضية، ونظرا
للسلاات التجارية التي كانت (ولا تزال)
قائمة بين عمان والهند، فمن الطبيعي أن
العملات الهندية والفضية السبعة كانت
شائعة التداول في الأراضي العمانية.

لقد عثر أيضا على نقود معدنية من
خارج العالم الاسلامي هنا، وأبرزها نقود
صينية من النحاس. وقد جرى إنتاج هذه
القطع النقدية الصينية في شكل دائري
ويختلف في الوسط بين مربع، بإحدى
كبرى خلال فترة استمرت لقرون عديدة
ولأنها كانت مصنوعة من النحاس أو
الفضة فقط لم يجد لها قيمة عالية
قانونية خارج الصين نفسها. وقد تكون
وصلت إلى عمان وغيرها من الأماكن في
الجزيرة العربية على ظهر السفن التجارية
الصينية، وجرى استخدامها من قبل
سكان هذه الدول أثناء الحجاجات
الصغيرة من الأسواق المحلية.

عن أن هناك دار ضرب واحدة كانت
تصنع النقود لعلها ضمن حدود سلطنة

عمان خلال القرن السابع وكان موقع هذه الدار في ظفار على
الساحل الجنوبي، وهي للخدمة الرئيسية في منطقة ظفار.

إن العملة المعدنية الوحيدة المعروفة من ظفار في القرن السابع
هي درهم على الطراز الرسولي التقليدي مؤرخ في ٦٨٦ هجرية
ووجوده ضمن مجموعة الجمعية الأمريكية لقطع النقود في
نيويورك. ويصل وجه هذا الدرهم لفظ الضيافة والضيافة للمأزفة
من الآية ٢٢ من سورة التوبة وأسماء الخلفاء الراشدين أبو بكر
وعمر وعثمان وعلي. أما الظهر فيحمل القاب المظفر يوسف
«السلطان الملك المظفر شمس الدين يوسف بن الملك النصور عمر»
ويوجد على العاصية اسم آخر خلفاء العباسيين «المستعصم بالله
أمير المؤمنين»، بالإضافة إلى دار الحرب والتاريخ. تسم دراهم
الأسرة الرسولية برفقتها وبكونها اخف كثيرا من الدراهم التقليدية
التي عثر عليها في سوريا وبلاد الأناضول.

القرن الثامن

١٢٥٣ - ١٢٥٨ هـ / ١٢٦٨ - ١٢٦٣ م

خلال القرن الثامن كان حكم بني رسول في ظفار هم السلطات
الوحيدة التي قامت بإصدار العملات المعدنية في عمان إلا أنه لا
توجد سوى قطعة واحدة معروفة من ظفار خلال القرن الثامن
بأكمله. وهي درهم فضي له تصميم ونقوش اعتيادية تم سك في
٧٢١ هجرية. ويصل على الوجه شهادة التوحيد والعلني للمأزفة
من الآية ٢٢ من سورة التوبة. بالإضافة إلى أسماء الخلفاء
الراشدين الأربعة أبو بكر وعمر وعثمان وعلي أما على الخلفاء
ليظهر اسم الحاكم وألقابه على النحو الآتي: «السلطان الملك العزيز
الدين داود / ابن الملك المظفر يوسف، وعلى العاصية اسم آخر خلفاء
العباسيين «المستعصم بالله» وتاريخ ومكان الضرب.

لم يذكر التاريخ إلا القليل عن أسرة بني رسول في ظفار باستثناء
قيامهم بالاستيلاء على مدينة ظفار في ١٢٧٧ هجرية. ولا يعرف بقينا
تاريخ تخلي أسرة بني رسول عن السلطة في ظفار وحيث إنه من
الثابت أن حكمهم قد استمر لمدة متوالية وخمسين عاما فإنه يرجح أن
تخليهم عنها قد ترافق مع تولي الناصر أحمد زمام الحكم (١٢٨٠ -
١٢٨٧ هجرية / ١٢٨٠ - ١٢٩٢ ميلادية) وموافق ذلك من أسرة بني
سل في سلطنة جدت لصلها.

عامي أن النقود المعدنية التي شاع تداولها في أسواق عمان في
القرن الثامن؟ من المحتمل جدا أن النقود الذهبية المصرية هي التي
شاع تداولها بين التجار للقيمة في مدن الساحل، لقد أصدر هذه
النقود المملوك الراجيون حتى العقد الأخير من القرن الثامن، عندما
خلت مملوكة قطع النقود المصادرة بأمر المملوك الراجيون. وفي ذلك
الحين، لم يكن هناك وزن قياسي للدنانير المملوكية والتي كانت معزولة
قطع مصنوعة ومختومة يتم تبادلها تجاريا داخل أكياس مغلقة بوزن
معين مثل مثالي ألف مثقال. أن العملة المنافسة الرئيسية لوقه
الدنانير هي المملوكية المسكوكة في مدينة البندقية والتي كانت عملة

بيسة
برمنجهام
١٣١٥ هجرية
تحمل الحرفين
س.س
(السلطان
تيمور).



١٣٥١ هجرية
هجرية نقش
عدد من البيسة
للأربعة في
١٣١٥ هجرية
بالحرفين
س.س
(السلطان
سعيد).



الوفاق بالله
سعيد بن
تيمور سلطان
مسقط وعمان
١٣٥٩ هجرية



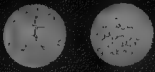
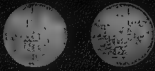
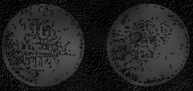
بالفضى الحديث للكملة. لقد ركت كل قطعة منها مسكوكة من الذهب الخالص بوزن قياسي دقيق قدره ٩٩٤ جرام. وقد جعل تلك بالامكان تحديد الأسعار وعدد القطع بدلا من ورنها من المعين. وكانت لهذا النظام فوائد جمة بلغت العديد من الدول الإسلامية في الشرق خلال الأوسر عملاتها المعدنية بوزن قياسي على خراز الدوكاتية.

القرون الثامن والتاسع

في نهاية القرن الثامن وبداية القرن التاسع كانت امراطورية تيمورلك في القوة العظمى بالعصر الشرقى من العالم الاسلامي. غير انها لم تقم بأي محاولة لغزو شبه الجزيرة العربية لكن ليس وراء حدود في اسلاطين القبايل في هرمز ومدبروا، سلولا، استورولت ونظائره من بعده، ولما استع لهم حراسا لشاطو التحاري مع الهند والشرق الأقصى.

في ذلك الحين أصبحت النقود الهوزنية النضية والذهبية الصادرة الجيد الذي تحمل اسم دار القرب جرون اسم عملة في طار. وكان لهم من شاة الملوحدات المتوافرة من هذه النقود لأن لوك قد نشر عن قطع معدودة من الذهب والفضة. تحمل التوا الذهب التي ركت في أربعينيات القرن التاسع الهجري اسم دار القرب على ساء ولحد أواخر الهجري على السجل الآخر. بينما تحمل الامدادات اللاحقة منها الفروس، السلطان الأعظم، وشرب /جرون/ في سنة ٨٦٥. تحمل النقود الفضة الرسة المسج كولة الجدار لوجه وصارة جرون /٨٦٦/ ضربها على الخلف.

وقبل عدة سنوات تم اكتشاف كثر يتكون من ٢٨٣٦ برهما فضيا سك في جرون يعود تاريخها لنهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجري وقد عثر على هذا الكثر بجدار مسجد



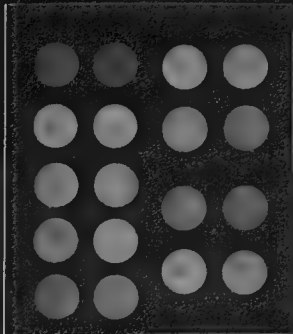
بيلة ادم بوسيد خان. وبالرغم من أن معظم معنويات الكثر قد سكت دون ذكر اسم الحاكم الذي ضربها. فقد احتوى العديد منها على شهادة التوحيد على وجه العملة، بينما حمل بعضها لقب السلطان الأعظم. وكان هذا القرب يشير إلى سلطانين أو ليوطن.

القرون الثامن والتاسع

٩٥٠ - ١٢٦٥ هـ - ١٥٥٥ - ١٥٥٥ ميلادي

وفي أواسد القرن الحادي عشر الميلادي على ساحل صال بواسطة البرتغاليين، وأغلب ذلك سقوط هرمز بأيديهم وأصبح سلطانها سيف الدين تابعا لهم. وعلى العكس من غزاة غاصفة البرتغاليين في الهند أو ميناء ديو كوجرات. لم تنشأ دور حرب برتغالية في هرمز أو سلاط. ويبدو أن سلاطين هرمز وأصلوا سك النقود بأسماهم خلال القرن العاشر بأكمله أو معظمه. على الرغم من أن أمثلة معدودة من هذه العملات تم العثور عليها أو الاعلان عنها.

وكانت العملات المتداولة في عمان في تلك القرون من إصدار النول الكوي الثلاث في ذلك الحين وهي دولة الغدانية والعلوية والمغربية.

[illegible][illegible]

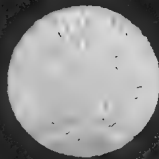
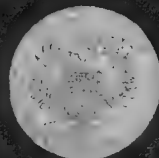
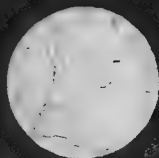
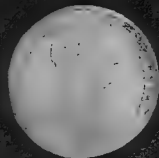
مثل المهور الذهبية والروبيات الفضية
وعلمة الباد النحاسية التي أمر بسنّها أكثر
وحقنواؤه جهابيز وشاه جهان
أور الحرب

وفي القرن الحادي عشر الهجري
الستات عشر الفلاح قام الاوربيون
بفتح العراق والولايات المجاورة واخذوا
بالزراعة والطب وكال المعادن واستلحقوا
الاوروبيين ويتفهم من الدراسة التي
اخذوا بها في العراق والولايات
المجاورة انهم قد وجدوا في هذه
الولايات اسلحة كثيرة القيمة من العمام
والبنادق والسيوف والرمح والاربع
سكا من حديد واوراق النحاس من صفائح
البرونز والفضة والذهب والياقوت
والجواهر النادرة التي كانت تسمى
بشبه الفارسية ومن اسلحتها تدفع هذه

١٠٠
 ١٠١
 ١٠٢
 ١٠٣
 ١٠٤
 ١٠٥
 ١٠٦
 ١٠٧
 ١٠٨
 ١٠٩
 ١١٠
 ١١١
 ١١٢
 ١١٣
 ١١٤
 ١١٥
 ١١٦
 ١١٧
 ١١٨
 ١١٩
 ١٢٠
 ١٢١
 ١٢٢
 ١٢٣
 ١٢٤
 ١٢٥
 ١٢٦
 ١٢٧
 ١٢٨
 ١٢٩
 ١٣٠
 ١٣١
 ١٣٢
 ١٣٣
 ١٣٤
 ١٣٥
 ١٣٦
 ١٣٧
 ١٣٨
 ١٣٩
 ١٤٠
 ١٤١
 ١٤٢
 ١٤٣
 ١٤٤
 ١٤٥
 ١٤٦
 ١٤٧
 ١٤٨
 ١٤٩
 ١٥٠
 ١٥١
 ١٥٢
 ١٥٣
 ١٥٤
 ١٥٥
 ١٥٦
 ١٥٧
 ١٥٨
 ١٥٩
 ١٦٠
 ١٦١
 ١٦٢
 ١٦٣
 ١٦٤
 ١٦٥
 ١٦٦
 ١٦٧
 ١٦٨
 ١٦٩
 ١٧٠
 ١٧١
 ١٧٢
 ١٧٣
 ١٧٤
 ١٧٥
 ١٧٦
 ١٧٧
 ١٧٨
 ١٧٩
 ١٨٠
 ١٨١
 ١٨٢
 ١٨٣
 ١٨٤
 ١٨٥
 ١٨٦
 ١٨٧
 ١٨٨
 ١٨٩
 ١٩٠
 ١٩١
 ١٩٢
 ١٩٣
 ١٩٤
 ١٩٥
 ١٩٦
 ١٩٧
 ١٩٨
 ١٩٩
 ٢٠٠
 ٢٠١
 ٢٠٢
 ٢٠٣
 ٢٠٤
 ٢٠٥
 ٢٠٦
 ٢٠٧
 ٢٠٨
 ٢٠٩
 ٢١٠
 ٢١١
 ٢١٢
 ٢١٣
 ٢١٤
 ٢١٥
 ٢١٦
 ٢١٧
 ٢١٨
 ٢١٩
 ٢٢٠
 ٢٢١
 ٢٢٢
 ٢٢٣
 ٢٢٤
 ٢٢٥
 ٢٢٦
 ٢٢٧
 ٢٢٨
 ٢٢٩
 ٢٣٠
 ٢٣١
 ٢٣٢
 ٢٣٣
 ٢٣٤
 ٢٣٥
 ٢٣٦
 ٢٣٧
 ٢٣٨
 ٢٣٩
 ٢٤٠
 ٢٤١
 ٢٤٢
 ٢٤٣
 ٢٤٤
 ٢٤٥
 ٢٤٦
 ٢٤٧
 ٢٤٨
 ٢٤٩
 ٢٥٠
 ٢٥١
 ٢٥٢
 ٢٥٣
 ٢٥٤
 ٢٥٥
 ٢٥٦
 ٢٥٧
 ٢٥٨
 ٢٥٩
 ٢٦٠
 ٢٦١
 ٢٦٢
 ٢٦٣
 ٢٦٤
 ٢٦٥
 ٢٦٦
 ٢٦٧
 ٢٦٨
 ٢٦٩
 ٢٧٠
 ٢٧١
 ٢٧٢
 ٢٧٣
 ٢٧٤
 ٢٧٥
 ٢٧٦
 ٢٧٧
 ٢٧٨
 ٢٧٩
 ٢٨٠
 ٢٨١
 ٢٨٢
 ٢٨٣
 ٢٨٤
 ٢٨٥
 ٢٨٦
 ٢٨٧
 ٢٨٨
 ٢٨٩
 ٢٩٠
 ٢٩١
 ٢٩٢
 ٢٩٣
 ٢٩٤
 ٢٩٥
 ٢٩٦
 ٢٩٧
 ٢٩٨
 ٢٩٩
 ٣٠٠
 ٣٠١
 ٣٠٢
 ٣٠٣
 ٣٠٤
 ٣٠٥
 ٣٠٦
 ٣٠٧
 ٣٠٨
 ٣٠٩
 ٣١٠
 ٣١١
 ٣١٢
 ٣١٣
 ٣١٤
 ٣١٥
 ٣١٦
 ٣١٧
 ٣١٨
 ٣١٩
 ٣٢٠
 ٣٢١
 ٣٢٢
 ٣٢٣
 ٣٢٤
 ٣٢٥
 ٣٢٦
 ٣٢٧
 ٣٢٨
 ٣٢٩
 ٣٣٠
 ٣٣١
 ٣٣٢
 ٣٣٣
 ٣٣٤
 ٣٣٥
 ٣٣٦
 ٣٣٧
 ٣٣٨
 ٣٣٩
 ٣٤٠
 ٣٤١
 ٣٤٢
 ٣٤٣
 ٣٤٤
 ٣٤٥
 ٣٤٦
 ٣٤٧
 ٣٤٨
 ٣٤٩
 ٣٥٠
 ٣٥١
 ٣٥٢
 ٣٥٣
 ٣٥٤
 ٣٥٥
 ٣٥٦
 ٣٥٧
 ٣٥٨
 ٣٥٩
 ٣٦٠
 ٣٦١
 ٣٦٢
 ٣٦٣
 ٣٦٤
 ٣٦٥
 ٣٦٦
 ٣٦٧
 ٣٦٨
 ٣٦٩
 ٣٧٠
 ٣٧١
 ٣٧٢
 ٣٧٣
 ٣٧٤
 ٣٧٥
 ٣٧٦
 ٣٧٧
 ٣٧٨
 ٣٧٩
 ٣٨٠
 ٣٨١
 ٣٨٢
 ٣٨٣
 ٣٨٤
 ٣٨٥
 ٣٨٦
 ٣٨٧
 ٣٨٨
 ٣٨٩
 ٣٩٠
 ٣٩١
 ٣٩٢
 ٣٩٣
 ٣٩٤
 ٣٩٥
 ٣٩٦
 ٣٩٧
 ٣٩٨
 ٣٩٩
 ٤٠٠
 ٤٠١
 ٤٠٢
 ٤٠٣
 ٤٠٤
 ٤٠٥
 ٤٠٦
 ٤٠٧
 ٤٠٨
 ٤٠٩
 ٤١٠
 ٤١١
 ٤١٢
 ٤١٣
 ٤١٤
 ٤١٥
 ٤١٦
 ٤١٧
 ٤١٨
 ٤١٩
 ٤٢٠
 ٤٢١
 ٤٢٢
 ٤٢٣
 ٤٢٤
 ٤٢٥
 ٤٢٦
 ٤٢٧
 ٤٢٨
 ٤٢٩
 ٤٣٠
 ٤٣١
 ٤٣٢
 ٤٣٣
 ٤٣٤
 ٤٣٥
 ٤٣٦
 ٤٣٧
 ٤٣٨
 ٤٣٩
 ٤٤٠
 ٤٤١
 ٤٤٢
 ٤٤٣
 ٤٤٤
 ٤٤٥
 ٤٤٦
 ٤٤٧
 ٤٤٨
 ٤٤٩
 ٤٥٠
 ٤٥١
 ٤٥٢
 ٤٥٣
 ٤٥٤
 ٤٥٥
 ٤٥٦
 ٤٥٧
 ٤٥٨
 ٤٥٩
 ٤٦٠
 ٤٦١
 ٤٦٢
 ٤٦٣
 ٤٦٤
 ٤٦٥
 ٤٦٦
 ٤٦٧
 ٤٦٨
 ٤٦٩
 ٤٧٠
 ٤٧١

1543-1549

ثقافات علومنا ككتيرة عن الشؤون
العمانية في القرن الثامن عشر مقارنة



العرف عليه

[illegible][illegible]

من الجبيل أنه كان يتم تداول عملة يدعى «الجبيل»
التي تتخذ الصورة التي سبكا سلاطين هرمز والتي
استحوذت عليها والتي عن عليها في أدمها كما

أما في عهد محمد بن عبد الله بن عباس
فأدرك خروج من اللجون من قلعته
التي استعملها العفانيون في يوم الحضر
أولها لأحد من حمير، وقال العفاني لهم
في قلعته بنيت حصون على العفاني في
الحصون، وبما صنعوا تعلمون أن الرجال
العفاني في تحديد بينهم وزن من من
الشف والفسد من العفاني التي كان
يعملون في ذلك الحين، وبما
وجدوا في ذلك الحين من العفاني في
الغزاة في تلك الحين.

ومن المؤكد أن العقود الإيرانية كانت

[illegible]

القرن الثالث عشر

لم يتم عمل هذا القرار منذ
أربع عمليات خاصة بها لأن القوود
الأخيرة المستوردة كانت تأتي بالخطأ
التي القليل. وهذا يأتي بعد أن في
القرن الثالث عشر عن لسان سليل من

رأى، فإنه يشق أن الدولارات قد تم دفع الجراح والصراخ
تسليها، تلك الدولارات من الحصار التي استخدمت لأغراض
احصاء أموال النجدة وحدايات الجوارح أيضا. وعلى الرغم
من أن هذا قد يهدد في الدولارات أو الشيللن قد جرى سكبها
لتلبية احتياجات الناس من العملات، فإنك لا تزال
تحتاج أن تبيع شيئا من هذه العملة القديمة والشاكلة في كل
شئ، واستخدمت في تجارة الشرق بعد أن استخدمت في
الدولارات في جميع أنحاء المنطقة كعملة تجاوب الحوا
الاقتصادية. يمكن سؤالها فور العودة إلى الصراخ أن مكاتب دفع
العملات الآن هذا الصانع الذي لا يمكن أن يكون على العملات
تحت هذا الحصار لأنه لا يمكن تلبية احتياجاتهم في كل
شئ، فالدولارات التي تم دفعها في الشرق الأوسط

1990

[illegible]



Editorial assistance & layout
of the text & illustrations by
Fahima Khatun

في ١٩٦٥ في التي تمكنت فكر جونسون من تحرير النقاب في السودان. بعض الحرفيين الغربيين من ت. التي يعتقد انهما الحرفان الاوائل لكنهم المسمى تصور ان السلطان تصور.

[illegible][illegible]

أصبح في القوة اقتصادياً أيضاً حيثما انخرطت عملة في
مخارجها وقد أضافت إلى ذلك بعض عملة التي لم تكن
مستخدمة في الماضي وكانت عملة هائلة في ذلك
الوقت. وفيما كان هذا يحدث، كانت عملة هائلة
أخرى، عملة التي كانت عملة هائلة في ذلك
الوقت، أصبحت عملة هائلة في ذلك الوقت. وفيما
كان هذا يحدث، أصبحت عملة هائلة في ذلك
الوقت. وفيما كان هذا يحدث، أصبحت عملة
هائلة في ذلك الوقت. وفيما كان هذا يحدث،
أصبح في جميع أنحاء البلاد.

... ..

[illegible]

١٨٨٧ / ١٣٠٥ - ١٣٢١ هـ / ١٩٠٤ - ١٩٠٥ م
 ١٩١٢ م / ١٣٣٠ هـ : اليمني عقد العزم على شعبة
 احتياجات شعبة عن طريق ست تقوية التي
 تحمل اسم دار القضاء بـ مسقط

إن كان العرب في سيطر كانت واقعة في

[illegible]

(١٧٩٨-١٨٠٢) (١٨٠٣-١٨٠٤)

أما في الثاني، وتسمى على وجه العملين السابقين



من ملأ من ملأ سجد وعرف يسجد
والله عز وجل اعلم

حفظ الله ديننا وحيا من اجل
حبل القبر والحد وحيا من اجل

علا طبرستان کما یزید بن عیسیٰ (۲۰۷) و
محمدا (۱۹۸) و ابن خلدون (۱۳۸).

فَيَصِلُ بَيْنَ شَرَحِي ١٢٨١ اَمِيَامَ سَيَقُطُّ وَ يَمُوتُ
وَالْمَلِكُ الْفَتْنُ يَأْتِي رَأً، وَ قَلَمًا يَعْشُرُ عَلَيْهِ

سحابة فمتارة القذات، سحابة الغاز في علم الفلك

كافية ترر توقف الدان عن إصدار القيسية
تولي الحكم بعد السيد فيصل بن تركي

ولله السيد تيدور بن فيصل في سنة ١٢٢٢هـ / ١٩١٢م. وعلى الرغم من عدم

وجسود عيالات سككياتهم فان السيد
يتميز بصفاته انما ان القدرة تعود الفترة حكمه.

حين ظهر هذا الغزو التي سكت بأمره وهي تحمل اسم سلطنة عمان، ودلّ على سلطنة مسقط وعمان، مؤكدة بذلك توجه الدولة العمانية إلى حمل دلائل لواءها ومآثر السلطنة عليها المرموق في القصة الدولي وأصبحت في ٢٢ أبريل ١٩٧١ (١٣٩١ هـ) عضواً في كل من صسورق النقد الدولي والبنك الدولي

مارچ ۱۳۹۱ هجری

وبعد سلك هذه النذور، اعتمد من المناسب تبديل اسم وحدة العملة لتصبح

لاوراي المقديفة في الاصدار الثاني

في نفس العادة أصل عبلة الحصة على راي الأذهبية
وكانت مبالغة في قطع التحوط القليلة الرأى العمل
بصرف الرأى المعاصي إلى ١١-١٥ و١٦-١٨
في سنة ١٢٩٥ هـ عند اعتبار فئة الحصة على راي الأذهبية
بالأضافة إلى جميع تصفية الرأى المعاصي والتصف راي المعاصي
في السنة ١٣٠٥ هـ

للمجلس الأعلى للبحوث والدراسات
للإسكندرية الجديدة، ويضم المجلس
السنة ١٩٥٠-١٩٥١، وكذلك تم
الاستفتاء في ١٩٥٠-١٩٥١، حيث
استفتاء في ١٩٥٠-١٩٥١، حيث
السنة ١٩٥٠-١٩٥١، حيث

نقدم في المجال الذي ارتاد الإنسان
السليمان نظام معمري ضخم عبر عمار
النظام المعماري الفلاني، وعلاوة على ذلك
فإن السلاسل ذاتها تدل على مدى
من خالصتها، وذلك من خلال
الانطلاق من نظام حلات مختلفة
يحتل أن نظام حلات ريفية
تتمتع بآلة الوقت وسعداء الصداقة
من يسكن ويسكن في هذا العالم
العظيم الذي يرحب به كليل على الحياة
والجمال.

[illegible]

رحلات المراكب العُمانية بين عُمان وبلاد السواحل

علاقة عُمان البحرية بارض (السواحل) ، علاقة مغرقة جدا في القدم. وارض (السواحل) هي ما كانت تعرف، قديما، بارض (الزنج). وتمتد من (مقديشو) شمالا الى ما يسمى بجمهورية (موزمبيق) جنوبا، وتشمل سواحل (كينيا) و(تنزانيا) ، وهي معروفة الى اليوم بهذا الاسم^(١).

واقدم إشارة الى هذه العلاقة في الاسلام ، هي تلك التي وردت في مصادر التاريخ العماني عن سليمان وسعيد ابني عباد بن عبدالجلندي. فبعد أن هزما جيش الحجاج الذي أرسله الى عُمان، تحت قيادة مجاعة بن شعوة، أرسل مجاعة الى الحجاج يطلب مزيدا من الامدادات ، فأخرج الحجاج «في طريق البر عبدالرحمن بن سليمان في خمسة آلاف عنان من بادية الشام». فاستشعر سليمان وسعيد ابنا الجلندي العجز حينما علما بمسير هذه القوة الى عُمان، فحملا زاربيهما ومن خرج معهما من قومهما، ولحقا ببلاد الزنج، وماتا هناك^(٢).

ولا تعني هذه الإشارة أن العلاقة البحرية بين عُمان وشرق إفريقيا بدأت منذ هذا التاريخ ، أي منذ عهد الحجاج. في القرن الأول الهجري وإنما هي دليل على أن لجوء آل الجلندي الى بلاد (السواحل) التي تفصلها عن ارض عُمان بحار خطيرة تمتد آلاف الكيلومترات ، جاء بعد حقبة طويلة ، عرف العمانيون خلالها الطرق الآمنة في هذه البحار. ومواسم السفر فيها ، وعرفوا ارض السواحل ، وسكانها ، وتجارها ، وأقاموا خلالها مستوطنات في جزر ه كانوا يتاجرون منها مع سكان الساحل والبر الداخلي من إفريقيا

حسن صالح شهاب *

بربرا وحافوني وموجها المجنوي حافوني وبربرا وموجها كيا تري

وقال: «ويقطع أهل المراكب من العمانيين هذا الخليج الى جزيرة (قنبلو) من بحر الزنج»، وإنه ركب عدة بحار، كبحر الصين والروم، والخرز، والفلزم، وأصابه فيها من الأهوال ما يحصيه كثرة، فلم يشاهد أهول من بحر الزنج. وأن بحارة عُمان ينتهون «من بحر الزنج الى جزيرة (قنبلو)، على ما ذكرنا والى بلاد (سفالة)، و(الواق واق)، من أقاصي أرض الزنج»^(٥).

ورحلات المسعودي هذه ربما كانت في أوائل القرن الرابع أو أواخر القرن الثالث من الهجرة، فوفاته كانت في العقد الخامس من القرن الرابع الهجري. وهذا دليل على أن رحلات المراكب العمانية الى سواحل شرقي افريقيا الجنوبية، إن لم تكن قد ازدادت بعدا في محيطها فإنها لم تتوقف طيلة القرنين الثاني والثالث من الهجرة، أي من تاريخ لجوء آل الجلندي الى هذه السواحل الى تاريخ وفاة المسعودي.

وجزيرة (قنبلو) التي كانت تنتهي اليها رحلات المراكب العمانية القادمة من (صهار)، هي في رأي بعض الباحثين جزيرة (مدغشقر)، لكن المسعودي يقول إن بحارة عُمان يقدرّون المسافة بين (صهار) قصبة عُمان القديمة، وبين جزيرة (قنبلو) خمسمائة فرسخ، ومن الواضح أن هذه المسافة لا تتجاوز نصف المسافة الحقيقية بين جزيرة (مدغشقر) وميناء (صهار) وفي رأينا أن (قنبلو) ربما كانت جزيرة (زنجبار) أو (الجزيرة الخضراء) أو غيرها من الجزر المجاورة لساحل (تنزانيا)، والتي ظلت تابعة لعمان عدة قرون، فالمسافة بينها وبين ساحل عُمان الجنوبي تقترب من المسافة التي كانت البحارة تجعلها بين (صهار) و(قنبلو)، ثم ان للمسعودي وصل أو جعل الوصول الى (قنبلو) قبل الوصول الى (سفالة)، وهذا يؤدي أيضا ان (قنبلو) ليست (مدغشقر)، فالمرآكب تصل الى (سفالة) قبل (مدغشقر)، وليس العكس وكانت (مدغشقر) تعرف حتى أيام ابن ماجد، بجزيرة (القمر)، ثم اقتصر هذا الاسم على الجزر الصغيرة، المنتشرة في شمال مضيق (موزمبيق) بين جزيرة (مدغشقر) وساحل (موزمبيق). كما كان للمراكب العربية موسم للسفر الى جزيرة (القمر) يختلف عن موسم السفر الى موانئ ساحل افريقيا الشرقي والجزر المجاورة لها، ولها طرق خاصة بها، تختلف البحارة في وصف جهاتها مما يدل

ففي (بيريبولس البحر الاريثري) The Periplus of The Erythraean Sea، وهو تقرير يوناني عن سواحل المحيط الهندي، وأهم موانئه التجارية وطرق الملاحة فيه، كتب — على الأرجح في أواخر القرن الثاني الميلادي، يرد ذكر تردد المراكب العربية بالتجارة على موانئ ساحل افريقيا الشرقي، الى الجنوب من (حافون - أو open - كما ورد في هذا التقرير - وعلى موانئ ساحل الهند الغربي، من شبه جزيرة (كنبابة) بإقليم (جوزرات)، شمالا، الى (مليبار) أو (منيبار) جنوبا.

وقبل أن يكتشف البحار اليوناني (هيبالوس) Hipalus موسم الرياح التي كانت المراكب العربية تسافر بها الى الهند، كانت المراكب اليونانية والرومانية لا تجرؤ — كما ذكر (بيريبولس) — على السفر الى الموانئ على الجانب الآخر من ساحل بحر الهند، وإنما كانت تأتي جميعها من مصر الى الموانئ العربية، وتقايض في أسواقها ما جلبته من السلع من مصر بتوابل الهند وطيوب جزيرة العرب، وغيرها من السلع الثمينة في العالم القديم^(٦).

ومخاطر البحار التي كانت المراكب العمانية تسلكها في السفر الى بلاد (السواحل) والعودة منها، نكبد وصفها في مؤلفات بعض الرحالة والجغرافيين العرب كالمسعودي والمقدسي، ففي «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم» يقول المقدسي: ومن (الندم) (يعني والندب) «يتلجج البحر الى عمان، وترى ما ذكر الله أمواج كالجبال الراسيات، إلا إنه سليم في الذهاب مقوف في الرجعة من العطب والعرق»^(٧).

هذا البحر كان يعرف بالخليج البربري ويسمى الآن بخليج عدن، وقد جعله المسعودي جزءا من بحر الزنج، وتقطع المراكب عرضا في سفرها من عُمان الى (الإساحل) والعودة منها، وتقطع أيضا طولاً في سفرها بين الهند والبحر الأحمر. وقد قطع المسعودي هذا البحر في مركب عُمانى سافر به من عُمان الى جزيرة (قنبلو) من جزر السواحل، وقطعه مرة أخرى مع بحارة عُمان أيضا في طريق عودته من (السواحل) الى عُمان، ويقول في وصفه:

«وموجه يرتفع كارتفاع الجبال، وينخفض أكثر ما يكون من الأودية، لا يتكسر موجه، ولا يظهر من ذلك زيد كتكسر أمواج سائر البحار، وأهل البحر يزعمون أنه موج مجنون». وهؤلاء القوم الذين يركبون هذا البحر من أهل عُمان، عرب من الأزد، فإذا توسلوا هذا البحر، ودخلوا بين ما ذكرناه، والأمواج ترفعهم وتخضعهم يرتجون ويقولون:



على إنهم كانوا قليلي التردد عليها، حتى في أيام ابن ماجد^(١).

أما (سفالة) فهي على نفس الطريق المحاذية للساحل القادمة من (منباسة) و(دار السلام) و(كلوة) وهي الآن أحد موانئ (موزمبيق)، وكانت قديما ميناء بلاد الذهب، ويسمى ابن بطوطة ببلاد (الليمين)، وقال إن معدن الذهب على مسيرة شهر من (سفالة)^(٢). وهي من الموانئ التي مازالت محتقظة بأسمائها العربية على هذا الساحل.

وإذا ذكرت (سفالة)، عند الجغرافيين العرب، تذكر بعدها بلاد (الواق واق)، وهم غير (واق واق) الصين، ويسمى ابن الفقيه (واق واق) اليمن، أي الجنوب، تمييزاً لهم عن (واق واق) الشرق^(٣). وكان هذا الاسم يطلق على من لهم أذناب من البشر، لكن (واق واق) إفريقيا، لم يكن لهم أذناب طبيعية كانوا بعض سكان جزر (الفليبين) و(أندونيسيا) وهي أذناب الواحد منها بحجم إصبع الخنصر. أما (واق واق) جنوب إفريقيا، فكانوا يلبسون جلود الحيوانات المفترسة دون أن يفصلوا عنها الأذناب، فكانوا إذا مشوا يهزون الأذناب خلفهم، كما تفعل الحيوانات^(٤).

مواسم الرحلات

لم يذكر المسعودي الرياح التي جرى بها مركبه من (صحار) إلى (قنبل) ولا التي عاد بها إلى (صحار). كما لم يذكر مواسم رحلاته، وطرقها. والمقدسي أيضاً لم يذكر الرياح التي سافر بها مركبه في (الخليج البربري) من (باب المندب) إلى ساحل عُمان الجنوبي، ولا طريقه فيه. فمثل هذه المسائل الملاحية، لا يهتم بمعرفتها عادة، إلا البحار، أما غيره من ركاب السفينة، فلا يهتم إلا بوصف أهوال البحر ومشاق السفر.

لكن ذلك لا يعني أن مواسم الملاحة وطرقها عند بحارة عصر المسعودي تختلف عن مواسمها وطرقها عند بحارة العصور المتأخرة. فطبيعة تكوين أي بحر ومواسم الرياح وجهاتها فيه هي التي تحدد مواسم ركوبه والطرق الآمنة فيه. ومن العلوم أن الرياح السائدة في الجزء الغربي من المحيط الهندي، فيما بين شرقي إفريقيا والهند هي الرياح الجنوبية الغربية، أو الدبور، ويبدأ موسمها غالباً في عرض البحر في شهر مايو وينتهي قبل نهاية سبتمبر، وتسمى (الكوس) عند البحارة.



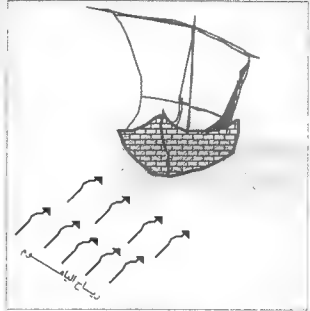
ومن أواخر شهر سبتمبر يبدأ، عادة موسم هبوب الرياح الشمالية الشرقية، أو الأريب، وهي تقابل في مهبها الرياح الجنوبية الغربية، وينتهي موسمها في أوائل شهر مايو تقريبا.

ويحدث في أيام الشتاء أن تهب الرياح من الناحية الشمالية الغربية فتسمى عند البحارة بريح الشتاء. وريح (البنات) نسبة إلى مجموعة كواكب (بنات نعش الكبرى). المعروفة عند الفلكيين بكواكب (الدب الأكبر)، لأن هذه الرياح تهب من جهة مغيب هذه الكواكب، فتقاطع طريق المركب الذي يسير بالرياح الشمالية الشرقية إلى الجهة الغربية والجنوبية الغربية. غير أن مثل هذه الرياح لا تدوم إلا فترة قصيرة، تعود بعدها الرياح إلى مهبها الأصلي.

ومثل هذه الرياح التي تقاطع مجرى الرياح الشمالية الشرقية، ولا تهب إلا في فصل الشتاء وبعض من فصل الربيع، الرياح الجنوبية الشرقية، وتهب من ناحية مطلع كوكبة (العقرب) فتسمى عند البحارة بالرياح (العقربي). وقد تهب الرياح من ناحية الجنوب، فتعترض طريق المسافرين من شمالي ساحل الهند الغربي إلى عُمان وساحل اليمن الجنوبي. وتهب في فصل الشتاء أيضا وتسمى عند البحارة بـ (الدفانة).

تلك هي الرياح التي كانت المراكب الشراعية تقطع بها القسم الغربي من المحيط الهندي طولا وعرضا، وكذلك البصار المتفرعة منه، وأثناء موسم الرياح الجنوبية الغربية، في فصل الصيف، تكون الرياح في كل من البحر الأحمر والخليج شمالية وتسمى بريح (الشمال)، وهي غير ريح الشتاء أو (البنات) المتقدم ذكرها.

وأثناء فترة شدة الرياح الجنوبية الغربية من أول شهر (يونيو) إلى منتصف (أغسطس) تقريبا تتوقف الملاحة الشراعية في عرض المحيط بين سواحل شرقي أفريقيا وجنوبي جزيرة العرب، وغربي الهند، وتسمى هذه الفترة (الغلق)، لأن البحر يخلق خلالها، ولا يفتح للملاحة إلا حينما تخف حدتها من أواخر شهر أغسطس إلى حين توقفها في أواخر شهر سبتمبر، ويسمى موسم السفر في هذه الفترة (الداماني) و(الديماني) و(الفتح)، لأن البحر يفتح فيها للملاحة. وتسافر فيه المراكب من سواحل جزيرة العرب الجنوبية إلى الهند، ومن شرقي أفريقيا إلى كل من الهند وجزيرة العرب. ويكاد السفر لا يتوقف طوال العام بين ساحل عُمان الشرقي والجزء الشمالي من ساحل الهند الغربي، أو ما يعرف بإقليم



وضع الشراع في حالة رياح الياوم





الغربية، وفي شهر أكتوبر قد تهب في بعض السنين عاصفة بحرية في (الخليج البربري) تثيرها ريح تهب من ناحية الجنوب الشرقي، من مطلع كواكب (العقب)، وهي مشهورة عند البحارة بـ(طوفان الأحيى). وفي أواخر شهر ديسمبر، تهب عاصفة قوية، في بعض السنين، في خليج (هرمز) والمياه المجاورة له وأعظم طوفان هو (الطوفان التسعيني)، ويسميه بعضهم (الشلي)، فهو إن كان قويا يعم جميع نواحي المحيط الهندي، ويقتصر السنين أن اسودتساي، يضرب في شهر (مارس) وقد يصد في بعض السنين ، أو يتأخر، ورياحه تهب من الناحية الشمالية الشرقية.

فكان لها موسمان . أولهما في أواخر شهر (ابريل)، والثاني في أواخر شهر (أغسطس).

الطريق

للسفر في البحر طريقان طريق تسير بهذا الساحل ولا تفارقه، وتسمى (الطريق البرية) أو (الديرة البرية)، كالطريق من (صحار) الى (رأس الحد) . والطريق الآخر هي التي تفارق البر، وتقطع عرض البحر، الى بر آخر، وتسمى (الطريقة المطلقة) أو (ديرة المطلق)، كالطريق من (رأس الحد) الى ساحل (جوزرات) بالهند.

وعلى هذين الطريقين كانت المراكب تسافر من (عُمان) الى (السواحل) وعليهما كانت تعود من (السواحل) الى (عُمان) . فمن (صحار) الى (رأس الحد) تسير في الطريق الحاذية للساحل، أي في (الديرة البرية)، ومن (الحد) تنطلق الى جزيرة (مصرية)، أي تفارق البر الى (مصرية) ومن (مصرية) أو من (نوس) تنطلق في (ديرة المطلق) الى جزيرة (عبدالكوري) بين جزيرة (سقطرة) ورأس (غرد فوي) أو (غردقون)، ويسمى انطلاقتها من جزيرة الى جزيرة أخرى، أو من بر الى بر آخر منفصل عنه - يسمى (عبرة) عند البحارة المتأخرين، ويكون مجراها من (مصرية) أو (نوس) نحو جهة (مغيب الحمارين) على ثلاث وثلاثين درجة ودرجة (إلا ربما غربي (القطب الجنوبي)، الى جزيرة (عبد الكوري) ومن (عبدالكوري) تنطلق الى مرسى (حافون) على ساحل الصومال الشرقي، ومن (حافون) تسائر هذا الساحل الى موانئ بلاد (السواحل) : (كينيا) و(تنزانيا) . وتقطع (الخليج البريري) في طريقها الى جزيرة (عبدالكوري) وتدفعها الرياح الشمالية الشرقية من المؤخرة، وتسمى (ياهُوم) عند البحارة المتأخرين، أو تدفعها من أحد جانبي المؤخرة، فتسمى (رياح القنديل) . وتكون الريح في هذه الحال ملائمة لمجراها . أعني مجرى المراكب، من (مصرية) الى (عبدالكوري)، بحيث تقطع هذه المسافة في أسبوع تقريبا، إن لم تعترض مجراها ريح (البنات) وأمواجها.

وطريق العودة من (السواحل) هي نفس طريق السفر إليها، ولكن بعكس اتجاهها، فمن الموانئ الجنوبية كمينا (كلوة) و(سفالة) تسائر المراكب الساحل الأفريقي الى ميناء (حافون)، بمساعدة الرياح

الجنوبية الغربية (الكوس)، وقبل وصولها الى خط الاستواء، تتعرض عادة، للأمطار في هذا الموسم. ومن (حافون) تنطلق الى جزيرة (عبدالكوري)، في اتجاه (مطلع النعش) على اثنتين وعشرين درجة ونصف شرقي (القطب الشمالي)، وتستعين على تحديد جهته بالنظر الى بيت الابرة (الديرة) (البوصلة) . وعكس هذا المجرى (مغيب سهيل) من (عبدالكوري) الى (حافون). ومن (عبدالكوري) تنطلق بالرياح الجنوبية الغربية عبر (الخليج البريري) في اتجاه (مطلع الناقة) على ثلاث وثلاثين درجة ودرجة الا ربعا، شرقي (القطب الشمالي)، فتقابلها في الخليج الأمواج العظيمة المعروفة بالزحون عند البحارة والتي شاهد أموالها كل من المقدسي والمسعودي، وكان بعض المراكب لا يقطع (الخليج البريري) إلا فيما بين (نوس) على ساحل (ظفار) وجزيرة (عبدالكوري) في السفر الى (السواحل) والعودة منها . ومن (نوس) تسائر ساحل عُمان الجنوبي ثم الشرقي الى (صحار). ولم تتوقف رحلات السفن الشراعية هذه إلا منذ عهد قريب جدا.

المراجع

- ١ - انظر كتابي «البحر الجغرافي للملاحة العربية في المحيط الهندي» إصدار وزارة التراث القومي والثقافة (مسقط ١٩٩٤).
- ٢ - الصلاة نور الدين عبدالله بن حميد السائي، تفة الأميان بسيرة أهل عُمان، ج ١ ص ٧٤-٧٦.
- ٣ - The Periplus of the Erythraean Sea , Trans, by W.H. Schoff (New York 1919) pp. 28-32.
- ٤ - المقنني، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم (لندن ١٩٠٦)، ص ١١-١٢.
- ٥ - أبو الحسن علي بن الصين المسعودي (ت ٢٤٦هـ) مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج ١ ص ١٢٢ (دار الأندلس - بيروت).
- ٦ - شهاب الدين أحمد بن ماجد، أرجوزة (السفالية)، تحقيق (شومفسكي) ترجمة الدكتور منير مرسى (عالم الكتب - القاهرة).
- ٧ - أبو عبدالله محمد بن عبدالله المعروف بابن بطوطة، تفة النظائر في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، ج ١ ص ١٦٣ (القاهرة ١٩٦٧).
- ٨ - ابن الفقيه، مختصر كتاب البلدان، (عن الترجمة العربية لكتاب جورج حوراني والعرب والملاحة في المحيط الهندي).
- ٩ - 41- 134 The African Past pp. 134-41.
- ١٠ - 227- p. The Periplus ,

★ باحث من اليمن.

الدولة العربية

(١٩٤٤ - ١٩٩٦)

منظور خلدوني

عبد الملك الهنائي *

ترجمة : عبد الله الحراصي *

هذه الدراسة محاولة لتطبيق نظرية ابن خلدون حول نشوء الدول وانهارها على الدولة العربية التي ظهرت في عُمان وامتدت لتصبح امبراطورية واسعة مزدهرة اقتصاديا لفترة تربو على القرن (بين عام ١٦٢٤ - ١٧٤٤). وتجادل هذه الدراسة أن الدولة العربية هي مثل كثير من الدول التي وصفها ابن خلدون في كتابه المقدمة ، ولا بد في البداية من استعراض ملامح هذه النظرية واطروحاتها التي وصفها ابن خلدون في كتابه الشهير المعروف بمقدمة ابن خلدون، وكذلك الدراسات التي تناولت هذه النظرية بالتحليل مثل دراسة لأكوست (١٩٦٦) ومحمد عابد الجابري (١٩٩٢) وحسب هنداري (١٩٩٦).

الخلفية النظرية

تعتبر الدولة من أهم القضايا التي تعرضت للنقاش من قبل الباحثين في العديد من الحضارات والأزمة التاريخية، وعلى الرغم من أن الدارسين الغربيين من أمثال هيجل وماركس وفير، وحديثا مان وسكوبول وهاليوس، قد قدموا اسهامات عميقة في هذا الموضوع، إلا أن العالم العربي ابن خلدون هو بحق رائد دراسة الدولة ففي كتابه المعروف بمقدمة ابن خلدون دراسة يتناول فيها من بين أمور أخرى الدوافع والأسباب التي تقف وراء قيام الدول وأفولها، ويؤكد ابن خلدون على ارتباط نظريته بسكان المناطق الجافة كالعرب والبربر والترك والتركمان والصقالية (ابن خلدون ١٩٩٦، ١١٥) غير أن ابن خلدون يركز على أن العصبية لا تتواجد في أغلب العالم الاسلامي، ويرى انه اذا استقرت الدولة وتمهدت فإنه قد تستغني عن العصبية (مص ١٤٢).

ويرى ابن خلدون في الدولة ضرورة اجتماعية ذلك لاحتياج الناس الى الوازع الذي يكبح ميل الانسان الطبيعي الى العنف (مص ١١٤) والفكرة المحورية عند صاحب المقدمة هي «العصبية» وهي ما فسرهما البعض على انها الشعور الجماعي ، غير أن ثمة تعريفات أكثر عمقا كتعريف لأكوست الذي يرى أن العصبية «هي حقيقة اجتماعية — سياسية غاية في التعقيد، ذات أبعاد نفسانية مهمة» (أكوست ١٩٨٤، ١٠٣). ومن التعريفات الأخرى تعريف الجابري الذي يرى بأنّها «رابطة اجتماعية - سيكولوجية شعورية ولا شعورية تربط بين افراد جماعة ما قائمة على القرابة المادية أو المعنوية ربطا مستمرا يبرز ويشتد عندما يكون هناك خطر يهدد أولئك الافراد كأفراد أو كجماعة» (الجابري ١٩٩٢، ٢٩٧). ان نظرية ابن خلدون ترى أن الغاية التي تجري اليها العصبية هي الملك، وهو ما لا يتحقق الا بالاتحاد بين افراد مجموعة تشارك في نفس العصبية (ابن خلدون ١٩٩٦، ١٢٦).

هذه الورقة جزء من دراسة عن الدولة العمانية وقد قدمت باللغة الانجليزية في المؤتمر الدولي الألماني حول عُمان في بون، يونيو ١٩٩٨.

باحثان وجامعيان من سلطنة عمان

العدد السادس عشر - أكتوبر ١٩٩٨ - نزه

وهناك مفهوم آخر في نظرية ابن خلدون هو مفهوم العمران، وهو ضد الخلاء ويعني به ابن خلدون الاجتماع البشري الذي يتم من التساكن والتنازل في قطر أو مكان ما ومن العمران ما هو حضري وما هو بدوي (الجابري ١٩٩٢، ٢٩٩). يستخدم ابن خلدون لفظ العمران في مواضع عدة في المقدمة، ويبيه معنى متنوعا شاسعا يغطي كل شيء من مفهوم العالم المسكون الجغرافي إلى مفهوم الاجتماع، وهنا يفرق ابن خلدون ثنائية بين شكلين من أشكال العمران، وهما العمران البدوي والعمران الحضري. ويشير الأول إلى حياة سكان الريف، والبدو على وجه الخصوص، أما العمران الحضري فيشير إلى سكان المدن سواء أعاشوا في مدن كبيرة أو في قرى صغيرة (لاكوست ١٩٨٤، ٩٢). وحسب هذه النظرية فإن قيام الدول يتم خلال فترة التحول من حالة العمران البدوي إلى حالة العمران الحضري (هنداوي ١٩٩٦، ٨٧).

ويضيف ابن خلدون بأن «كل دولة لها حصة من الممالك والأوطان» (ابن خلدون ١٩٩٦، ١٥٠)، وأن للدول «أعمارا طبيعية» كما للأشخاص، يقدره ابن خلدون بمائة وعشرين عاما (مصر ١٥٩). ويضيف بأن «الدولة تنتقل في أطوار مختلفة وحالات متعددة، هي على وجه العموم لا تتجاوز خمس مراحل (مصر ١٦٣)، لكل مرحلة منها ما يميزه من الصفات والملاحم. المرحلة الأولى هي مرحلة الظفر، وهي مرحلة يتم فيها الاستيلاء على الملك من الدولة التي سبقتها. وفي هذه المرحلة يكون الحاكم نموذجاً يقتدي به الناس فيجيب الضرائف، ويعمي الأراضي، ويقدم الحماية العسكرية، ولا يدعي الحاكم في هذه المرحلة بشيء إلى درجة استبعاد الرعية. أما المرحلة الثانية فهي مرحلة الاستبداد، حيث يأخذ الحاكم في ادعاء الملك لذاته، نابذا رعيته، مانعا إياهم من محاولة مشاركتهم له في نصيب مما معه. وفي هذه المرحلة يهتم الحاكم في جذب المؤيدين والتابعين بأعداد كبيرة، وغاية ذلك هي كبح نفوذ رعيته الذين يشاركونه نفس العصبية. أما المرحلة الثالثة التي يسميها ابن خلدون بالفرار والعدو فتتمتع فيها الناس بشار الملك، حيث يحصلون على الممتلكات وينشئون المشاريع العظيمة والصروح الباقية الخالدة، وفيها يدفع الحاكم لجنوده مبالغ كبيرة من المال، ويمدهم بالدروع والأزياء الحسنة، فنيهاهم بهم الدول السالطة ويرهب الدول المحاربة. أما في المرحلة الرابعة وهي مرحلة الفتن والمسالمة فيكون فيها الحاكم راضيا بتقليد من سبقوه دون أن يبذل جهدا للاتبان سياسيات أو قوانين جديدة ويعيش الحاكم حالة سلم مع الآخرين. أما في المرحلة الأخيرة، مرحلة التبدير والاسرافه فيأخذ الحاكم فيها بتبذير الثروات التي ورثها في المنع والملمات ويكون للحاكم أتباع سيئون وضعفون ياتمنهم على أهم أسرار الدولة. ويوصل الدولة إلى هذه المرحلة يستولي الهرم على الدولة، حيث تنهار الدولة في نهاية المطاف (ابن

خلدون ١٩٩٦، ١٦٤). غير أن قوة العصبية قد تصل إلى ذروتها قبل أن تهزم الدولة، ويحدث هذا حينما تحتاج الدولة الحاكمة لطلب العون من جماعة أخرى للمساعدة في السيطرة على الأوضاع، وفي مثل هذه الحالات تتضمن الدولة الحاكمة للجموعة التي تتمتع بالعصبية الأقوى من بين تابعيها الذين تستخدمهم لتنفيذ سياساتها. وهذا يعني تأسيس ملك جديد، يتمثل دوره في تقديم العون للملك القائم.

وبالنظر إلى هذه السمات والخصائص ويتبع تاريخ الدولة العبرية، يظهر لنا جليا أن نظرية ابن خلدون تفسر تفسيراً مقبولا تطور الدولة العمانية خلال تلك الفترة من الزمن. فبالإضافة إلى أن دولة اليعاربة استمرت مائة وعشرين عاماً، وهي نفس الفترة التي اقترحها ابن خلدون، فمن الجلي أيضاً بأن العصبية في شكلها الديني كانت المحرك الأساس لقيام هذه الدولة. أضف إلى ذلك أن دولة اليعاربة قد تطورت في مراحل تماثل تلك التي رآها ابن خلدون، غير أنه على الرغم من ذلك يتوجب التأكيد أن هذا لا يعني أن العوامل الاقتصادية لم يكن لها تأثير في ذلك. فالعامل الاقتصادي قد ساهم إلى حد كبير جداً في اتساع الدولة العمانية في الخليج وسواحل الهند وشرق أفريقيا في مرحلة تالية.

العصبية الدينية

لقد كان جلياً منذ البداية أن الدافع وراء انتخاب الامام ناصر بن مرشد أول أئمة اليعاربة كان مزيجاً من العصبية الدينية والقومية، وهذا الرأي تؤكدته كثير من أحداث ذلك الوقت، وخصوصاً خلال السنوات الأولى من عهد اليعاربة، وقد كان الامام ناصر، مثله مثل كل الأئمة الذين سبقوه، مرشح العلماء، حيث اجتمع ما يقرب من الاربعين عالماً في الرستاق واعطوه البيعة في عام ١٦٢٤. ويعزو المؤرخون العمانيون مثل ابن قيصر وابن رزيق والسالمي، السبب وراء انتخاب الامام ناصر إلى ما دعه بالفساد والاضطهاد والطغيان والانتقام بين الناس في كثير من الأمور (السالمي ١٩٤٤، مجلد ٢، ص ٣). أضف إلى ذلك أن انتخاب ناصر بن مرشد قد أعقب بفترة قصيرة استيلاء البرتغاليين على صحرار الذي عمق العصبية الدينية والقومية بين المسلمين العرب العمانيين ضد النصارى البرتغاليين. وفي واقع الأمر أن عمان، آنذاك، كانت تعيش أزمة سياسية واجتماعية عميقة، حيث كانت شمة أكثر من خمسة مراكز متصارعة من مراكز القوى في عُمان. وكانت هذه القوى تتمثل في النباهنة في الرستاق، وآل عمر في سمائل، وبني هذاة في بهلا، والجبور في الظاهرة (إضافة إلى البرتغاليين في الساحل). وكان هذا يعني أن المجتمع العماني كان مشرذماً، وما كان بمقدور أي من هذه القوى متقدراً إنهاء الصراع والسيطرة على القوى الأخرى وتوحيد البلاد.

سابقاً فإن ابن خلدون يميز بين حياة الصحراء أو ما اسماه بالعرمان البدوي، وحياة المدن، أو العرمان الحضري. فبالأول يرمز لحياة سكان الريف على وجه العموم، وليس البدو فقط بينما يرمز الثاني لحياة السكان المدنيين، سواء عاشوا في المدن أو في القرى، وما من شك أن اقتصاد المنطقة الداخلية، حيث قامت دولة اليعاربة، له سمات العرمان البدوي حيث كانت الزراعة عسوبة الفقري، بينما تميز اقتصاد الساحل الذي كان تحت سيطرة البرتغاليين بسمات الاقتصاد الحضري. وحسب ابن خلدون فإن الدولة تتكون عند التحول من العرمان البدوي إلى العرمان الحضري.

لقد انتخب الامام ناصر بن مرشد مبكراً إلى أهمية الملاحة لاقتصاد البلاد، وإذا فقد قام بجهود عظيمة لاستعادة مدن الساحل العماني وبلداته مثل جلفار وصحار ومسقط من أيدي البرتغاليين. وكان أول إنجازاته في هذا الخصوص تحرير جلفار في عام ١٦٢٣، وفي فترة قصيرة تم تحرير المنطقة الساحلية كلها باستثناء مسقط. كما شرع الامام أيضاً في جهود دبلوماسية كبيرة غايتها منع البرتغاليين من السيطرة التامة على تجارة المحيط الهندي، فقام بدعوة شركة الهند الشرقية الانجليزية للاتجار مع عُمان عبر موانئ صحار والسبب حيث وقعت اتفاقية بين الامام وفيليب وايلد، ممثل الشركة، في عام ١٦٤٥ (بأقر ١٩٩٢، ٢٨). واستمر الاسام في ذلك الوقت في الاعداد العسكري، وقام بهجمة ثانية على مسقط كان على رأسها أحد العلماء عام ١٦٤٨، وقد أدت هذه الهجمة إلى اتفاقية بين العمانيين والبرتغاليين الذين كان يقودهم دوم جولياو نورونا القائد الصام في مسقط، حيث اتفق الجانبان على أن يدفع البرتغاليون الجزية للعمانيين، وأن يسمح للسفن العمانية بالإبحار للخارج دون تفتيش على شرط أن تحصل على رخص برتغالية في رحلات العودة، وعلى ألا يدفع العمانيون أي رسوم ضريبية في مسقط (لورمر ١٩١٥، الجزء الثاني، القسم الثاني، ص ٤٠٠).

ويمكن اعتبار الفترة التي بدأت بانتخاب الامام ناصر بن مرشد اماماً حتى بعيد تحرير مسقط المرحلة الأولى من الدولة اليعربية. وتتمثل هذه المرحلة الكثير من السمات التي تحدث عنها ابن خلدون في وصفه لمرحلة الظفر. فقد اشتهر الاسام ناصر بكونه تميزاً بالشجورة، والعدل والتقوى، ولم يدع لنفسه شيئاً يخص به عن بقية العمانيين، وعلى الرغم مما عرف عنه من قلة ثروته فإنه لم يحاول فرض ضرائب جديدة، وكان النوع الوحيد من الضرائب في عهده هو الزكاة التي أصر على أن يدفعها الأغنياء بدقة وصراحة لئيم توزيعها توزيعاً عادلاً على الفقراء، وأثر عنه أيضاً أنه منع معاونيه من القيام بأي عمل من أعمال التجارة (السلي ١٩٣٤، ج ٢، ٤٩). ومن الأمثلة التي

ويرى جلدر أنه في أوقات التآزمات الاجتماعية يظهر قائد ديني يوحد القبائل في رابطة جماعية أكبر (خوري ١٩٩٠، ٩٧)، وهو تماماً ما حدث في عُمان في تلك الفترة، حيث جمع أبرز العلماء حينها خميس بن سعيد الشقي بقية العلماء وأعطى البيعة لناصر بن مرشد، معيدا بذلك نظام الامامة الاياضية الذي كان قد تعطل في زمن النباهة. وقد كان انتخاب ناصر بن مرشد ذا دلالة مفادها ان العلماء قد أعادوا الروح إلى الاياضية التي لم تكن مذهباً دينياً فحسب وإنما كانت دائماً ايدولوجية مشتركة للعمانيين لوحدة عُمان واستقلالها. غير أن هذا لا يعني ان ناصر بن مرشد كان منذ البداية مقبولا على المستوى الوطني، فقد وقفت بعض القبائل والمدن العمانية، ومنها ما كان تحت سيطرة أسرته نفسها، ضده ومنذ البدء قام الامام بمعونة العلماء بتركيز جهوده على اعادة توحيد البلاد، ميثداً بأسرته التي كانت تحكم الرستاق ونخل، وهو الأمر الذي استغرق تحقيقه حوالي ثمانية أعوام. حيث دخل أولاً قلعة الرستاق وطرد منها ابن عمه، مالك بن ابي العرب، غير أن المعارضة الرئيسية جاءت من الجبور والمتصالحين منهم تحت إمرة ناصر بن قطن، حيث كانوا مسيطرين على الظاهرة ويجدون الدعم في ذلك في منطقة الاحساء في شرق الجزيرة العربية.

لقد تجلت العصبيية الدينية أيضاً في دور العلماء في تلك الفترة، حيث إنهم لم يقتصروا على انتخاب الامام فحسب بل أن كثيراً منهم من أمثال خميس الشقي ومسعود بن رمضان وخميس بن رويشد كانوا قادة للحملات التي شنت على القبائل المعارضة وعلى البرتغاليين. وأخيراً فإن العصبيية الدينية والقومية قد تمثلت أيضاً في الاتفاق الذي وقع بين العمانيين والبرتغاليين عقب الهجمة الأولى على مسقط في عام ١٦٤٣، وقد نص الاتفاق على أنه يتوجب أن يعيد البرتغاليون ممتلكات الشيعة وممتلكات قبيلة المعصور التي كان البرتغاليون قد صادروها في صحار (السلي، ج ٢، ١٠).

مرآجل الدولة الخمس

وإذا كنا قد رأينا أن العصبيية الدينية كانت هي العامل المحرك وراء قيام الدولة اليعربية، فإن الخطوة القادمة تتمثل في تحليل تطور تلك الدولة فاللدول حسب ابن خلدون لها عمر محدود ولا تزيد على ثلاثة إلى أربعة أجيال. وعلى هذا الاساس فإن كل الدول تعيش خمس مراحل تطور، هي مرحلة الظفر، ومرحلة الاستياد، ومرحلة الفراغ والدعة، ومرحلة القنوع والمسللة ومرحلة التبديز والاسراف.

مرحلة الظفر

اتسم الاقتصاد العماني طوال التاريخ بالثنائية، فهناك التجارة البحرية على الساحل والزراعة في الداخل. وكما اشترنا

مشاركة العمانيين في التجارة العالمية، ودلالة ذلك هي أن اقتصادهم قد انتقل من العمران البدوي إلى العمران الحضري. وقد استلزم مثل هذا التطور إقامة مؤسسات الدولة حيث تم تكوين جيش وأسطول وجهان حكومي كما تم تنظيم العلاقات بين عُمان والقوى الإقليمية والدولية. وتتميز فترة حكم الامام سلطان بن سيف الأول بأنها هادئة نسبياً على الصعيد الداخلي (مايلز ١٩٦٦، ٢١٣). ففي عصره «اعتمرت عُمان، واستراح الرعية، وزهرت البلاد، ورخصت الاسعار، وصلحت الثمار» (السالمي ١٩٣٤، ج ٢، ٤٥).

وكانت موارد الدولة حتى ذلك الوقت تعتمد على الغنائم والزكاة وقليل من إيرادات بيت المال (ولكنسون ١٩٨٧، ١١٨). إلا أن التوسع في التجارة أغفى الدولة تدريجياً من الاعتماد على الغنيمة والزكاة باعتبارهما المصدرين الأساسيين للدخل، وهذا ما مكن الامام الجديد من تكريس جهوده في تنظيم الدولة، حيث أنشأ نظاماً بيروقراطياً يتمتع بمساعدة قوى عسكرية تتكون من جيش مستديم يتكون من خمسة آلاف محارب، وكان من دلالات هذه الخطوة أنه استبعد شيوخ القبائل ورؤسائها من الإدارة (سلوت ١٩٩٢، ١٩٥). وأصبحت الدولة معتمدة على إيراداتها، حتى أن دولة كذلك لم تكن تختلف اختلافاً كبيراً عن الدول التي ظهرت في أوروبا في تلك الفترة تقريباً. وقد كان النظام البيروقراطي الذي أنشأه الامام مستقلاً عن القيادات القبلية، وبإنشاء الجيش الدائم تمكن الامام من جذب الانصار والمؤيدين لكي أي محاولة تهدد سلطة الدولة. أضف إلى ذلك أن الامام قد وضع أسس قوة بحرية قوية، وهذا ما ساعد في توسيع نفوذ الدولة العمانية إلى أجزاء كبيرة من المحيط الهندي.

وقد أعطى الامام الاقتصاد والمال اهتماماً كبيراً، حيث استمر في تشجيع التجارة عبر كثير من الاجراءات، ومنها إعفاء التجار الهند من الجزية التي تفرضها الدولة الاسلامية على غير المسلمين بدلا من الزكاة (السالمي ١٩٣٤، ج ٢، ١٧). أضف إلى ذلك أنه عين وكيلاً في مسقط مسؤولاً عن الامور المالية والتجارية، وهو غير منصب الوالي الذي كان مسؤولاً عن الامور المدنية والادارية (سلوت ١٩٩٢، ١٨٧). وفي هذا السياق قام الامام بفرض زيادة مهمة على الرسوم الضريبية على التجارة في مسقط، ولم يكن هدف هذه الزيادة منع مسقط من تصبح هدفاً لأطماع الانجليز والبرتغاليين كما اعتقد سلوت (سلوت ١٩٩٢، ١٨١)، بل كان الهدف هو ايجاد موارد مالية تسمح للامام بتعميل ادارة المؤسسات التي أقامها. لقد كانت كل هذه الترتيبات الادارية والعسكرية والاقتصادية أدلة قوية على مرحلة الاستبداد التي وصفها ابن خلدون.

تبين تحمل الامام وصبره على خصومه أنه عفا عن كل من عارض حكمه كحكام نقل ونزوى، وحث مساعديه أيضاً على اتباع نفس السياسة. وفي الرسائل التي بعثها إلى ولاته وقواده العسكريين كان كثيراً ما يشدد على أهمية مشاوراة العلماء والوجهاء في شؤون الحكم. غير أن تسامح الامام ناصر مع خصومه ومشاورته أهل الحل والعقد يجب ألا يعتبر علامة ضعف تصب على الامام بل هي دليل على مرونته العملية التي ساعدت في إعادة النظام وتوسيع قوة الدولة (مايلز ١٩٦٦، ٢١٠). وبعد حوالي ستة وعشرين عاماً من الحكم توفي الامام ناصر بن مرشد في ابريل ١٦٤٩ وعقب وفاته مباشرة انتخب ابن عمه سلطان بن سيف الأول. وعلى الرغم من أن فترة حكم الامام ناصر كانت ذات طبيعة عسكرية وحرية إلا أنه لم يحاول انشاء جيش دائم أو مؤسسات دائمة، فالامام كان مستنداً على القوى القبلية التي يقودها العلماء. ولم يبدأ العيارية في تكوين مؤسسات دائمة لدولتهم إلا عقب تحرير مسقط خلال عهد الامام سلطان بن سيف بن مالك عام ١٦٥٠.

وقد اعتبر البرتغاليون وفاة الامام ناصر فرصة سانحة أمامهم كي يتلمصوا من المعاهدة التي وقعوها عام ١٦٤٨، حيث إنهم اعتبروها في غير صالحهم (مايلز ١٩٦٦، ٢٠٤)، فرفضوا دفع الجزية ومنعوا العمانيين من الوصول إلى مسقط للتجارة، وهذا ما حدا بالامام الجديد إلى عقد العزم على الاعداد لحملة قاضية على البرتغاليين في مسقط، حيث استطاعت قوة عظيمة من العمانيين يقودهم الامام نفسه تحرير مسقط في يناير من عام ١٦٥٠، مما أدى إلى طرد البرتغاليين من آخر مواقعهم في الجزيرة العربية. وعلى الرغم من أنهم حاولوا مراراً استرداد مسقط خلال الأعوام ١٦٥٢، ١٦٦٩، ١٦٩٣، ١٦٩٩ إلا أن جميع هذه المحاولات باءت بالفشل، وظلت البحرية العمانية صاحبة اليد الطولى في المنطقة لفترة طويلة من الزمن.

مرحلة الاستبداد

يمكن اعتبار السنين الأولى من حكم الامام سلطان بن سيف الأول إلى حد كبير استمراراً لمرحلة الظفر، ذلك أن الامام كان يتمتع بنفس السمات التي ميزت الامام ناصر، وانتخب نفس سياسته، ففي الأيام الأولى من عهده، زار عمان مبعوثان هولنديان لاستشفاف إمكانية التوصل إلى اتفاقية بين شركة الهند الشرقية وعُمان، وقد وصف المبعوثان بأنه إنسان عادي مثله مثل أي جندي أو فلاح، وأنه ما كان يتخذ أي قرار دون استشارة من بعض مجلسه الذي كان مسموحاً للجميع بحضوره (سلوت ١٩٩٣، ١٩١). غير أن طرد البرتغاليين من مسقط أدخل عناصر جديدة نخلت بها دولة العيارية المرحلة الثانية من مراحل التطور الدول وهي مرحلة الاستبداد. وكان أهم تطور في هذا الطريق هو

مناطق من الجزيرة العربية، ومنها عمان، أجبر العمانيين على البحث عن مصادر رزق خارج حدودهم الجغرافية، وفكرة اللحظ الذي حل على عُمان تبدو أكثر واقعية من فكرة ريسو التي ادعت أن التوسع العماني كان وراه مصلحة البحارية في نيل طريق مضمون لأسواق الرقيق (ريسو ١٩٨٦، ١١٩). وفي الواقع أن السبب المباشر لهجمات البحارية في شرق إفريقيا كان الرد على دعوة من مسلمي تلك المناطق لتحريرهم من اضطهاد البرتغاليين، وليس لاسترقاقهم.

الفرار والدعة

استمرت الرحلة الثانية من حكم البحارية حتى أيام الامام بلعرب الذي انتخب بعد وفاة أبيه سلطان. وبتناغبه دخلت الدولة للمرحلة الثالثة وهي مرحلة الفراغ والدعة. وتميز حكم الامام بلعرب بن سلطان بمحاولاته لإدخال الفنون المعمارية وتطويرها، وتتمثل هذه المحاولات جلية في بناء القصر الرائع في جبرين الذي انتقل اليه الامام من نزوى. وأسس الامام أيضا مدرسة داخل القصر، وأشرف شخصيا على طلبتها في كثير من الأمور، منها اختيار الأطلعة القوية للأفهام والذكاء (السالمي ١٩٣٤، ٨٢). غير أن هذا لا يعني أن التعليم قد وصل في عهد بلعرب إلى نورتها التي بلغها في الفترة من القرن الرابع وحتى القرن التاسع. وتشير الأدبيات العمانية إلى أن معظم المناقشات التي تمت في عهده كانت تدور حول مواضيع هامشية ولم يبرز في عهده علماء كاولك الذين كانوا في السابق.

وقد يتعلق باللاقات بين العمانيين والبرتغاليين، يجمع المؤرخون على أن الامام بلعرب اتخذ سياسة مختلفة عن الاماميين الذين سبقاه، فبعد توليه الحكم بوقت قصير وقع الامام معاهدة مع البرتغاليين سمح لهم فيها بفتح محطة تجارية لهم في مسقط، وسمح لهم أيضا بتعيين وكيل لهم هناك، يدفع الامام مرتبه، بينما يستقر البرتغاليون في دفع الرسوم الضريبية المعتادة. كذلك رخص الاتفاق للبرتغاليين أن يشيدوا قلعة في خصب، في شمال عُمان، وسمح للسفن العمانية بالتوقف في الموانئ البرتغالية في المنطقة (سلوت ١٩٩٣، ٢١٦). ويعطي الباحثون رأيين مختلفين فيما يتعلق بالأسباب التي أدت إلى توقيع الاتفاقية، فوكلتسون يرى أن الحصار البحري الذي فرضه البرتغاليون على عُمان أجبر الامام على توقيع هذه الاتفاقية (وكلتسون ١٩٨٧، ٧٠). أما سلوت فيرى أن بلعرب كان يسعى إلى إقامة صلات أقوى مع التجار الأجانب منذ عهد أبيه، حينما كان هو واليا على مسقط، وقد كان الاثنان على خلاف في هذا الموضوع (سلوت ١٩٩٣، ١٩٦). وقد رأى الكثيرون أن الاتفاق لم يكن في مصالح العمانيين. فأسهم في اضعاف وضع بلعرب السياسي المهزوز أصلا، حيث إن توليه الإمامة بعد وفاة أبيه كان إلى حد ما يتعارض مع مبدأ الأباضية

وكره على محاولات البرتغاليين لإغلاق السواحل العمانية واستيلائهم على سفن عمانية قام الامام بتحويل المعركة معهم من البر إلى البحر وبهذا ضرب في عمق امبراطورية البرتغاليين التجارية (وكلتسون ١٩٨٧، ٤٨). ففي عام ١٦٥٥ شن الأسطول العماني هجمة على بومباي، كما ظهر في نفس الفترة في ممباسا لتأمين السكان المسلمين الذين استجدوا بالامام ضد البرتغاليين. وفي الهجمة على ممباسا استولى العمانيون على ثلاث سفن برتغالية مما ساعد في تقوية أسطولهم البحري (هل ١٩٩٦، ٣١٤). ومنذ ذلك الحين، أصبحت الموانئ البرتغالية مثل ديو وباسين وسورات أهدافا للحملات العمانية. وقد أدت هذه الهجمات إلى غنائم كبيرة استغلها الامام في مشاريع زراعية وعسكرية مثل فلج بركة الموز وقلعة نزوى.

وقد كان تحرير مسقط من البرتغاليين فاتحة عهد جديد في العلاقات بين عُمان والقوى الأخرى في المنطقة على أساس المصالح المتبادلة. ففي عام ١٦٥١ عرض الامام سلطان على الهولنديين طريقا جديدا لتجاريتهم مع البصرة (مايلز ١٩٦٦، ٢١١). وكان مثل هذا العرض في غاية الأهمية بالنسبة للهولنديين الذين كانوا يحاولون التخلص من الرسوم الضريبية العالية التي فرضها شاه فارس على تجارة الحرير. غير أن العلاقات بين الجانبين العماني والهولندي سرعان ما تدهورت في أواسط العقد السادس من القرن السابع عشر حينما حاول الهولنديون التآمر مع الفرس ضد العمانيين، وخلال الفترة ذاتها، زاد الانجليز الذين كانوا في منافسة مع الهولنديين من اتصالهم مع عُمان، حيث تم في عام ١٦٥٩ توقيع اتفاقية بين الامام سلطان بن سيف الأول والكولونيل رينز فوردم مثل شركة الهند الشرقية الانجليزية. وقد نص الاتفاق على أن يعطي العمانيون إحدى قلاعهم في مسقط للانجليز الذين سيقون حولي مائة من جنودهم هناك، غير أنه بعد وقت قصير رأى الانجليز أن الاتفاق ليس كافيا لتحقيق طموحاتهم في الخليج، بينما رأى الامام خطورة اعطاء مثل هذا التنازل على سيادة عُمان ولذا لم يدخل الاتفاق حيز التنفيذ (السيار ١٩٧٥، ١٦٩).

يرى بعض الباحثين أن الامام سلطان بن سيف الأول قد شكل سابقة لمن خلفه من الأئمة بدخوله في المنافسة التجارية (مايلز ١٩٦٦، ٢١٣). وتشير بعض المصادر العمانية أيضا إلى انتقاد البعض عليه تعيينه وكلاء كانوا مشتركين في أنشطة تجارية نيابة عنه (سرحان ١٩٨٤، ٥٥). وتستند مثل هذه الآراء فكرة أن العصبية لم تكن في هذه المرحلة العامل الأوحد وراء التوسع العماني في شرق إفريقيا والهجمات التي شنها العمانيون على السواحل الفارسية والهندية. وفي الواقع أن العامل الاقتصادي وراء هذا التوسع كان جليا، حيث إنه في أواخر العقد السابع من القرن السابع عشر حل قحط عظيم على

الشخصية. وهذه الرؤية لا تسند لها سيرة الامام نفسه فحسب، بل أيضا من الادب العربي، وعرض هذه الأدلة لا يدخل في مجال دراستها هذه. إلا انه تجدر الإشارة هنا إلى أن التطور الاقتصادي الذي عاشته عُمان في عهده كان نتاجا لجهود كل من الدولة والمستثمرين في القطاع الخاص، وقد وجهت سياسات الامام بعض الاعيان إلى لعب دور في الاقتصاد، وبهذا ظهرت فئات من ملاك السفن وملاك الأراضي، وكان من هؤلاء حمير بن منير النبهاني الذي رُمع فلجا في ازكي يدعى قسوة خلال الفترة ذاتها (ولكنسون ١٩٨٠، ١٢٨). أما التجار من أمثال محمود بن حسن (سلوت ١٩٩٢، ٢٥٨) واحمد بن سعيد فقد أصبحوا من كبار ملاك السفن.

واضافة إلى الجهود في المجال المدني فقد كرس قيد الارض جهوده في تعزيز القوة البحرية التي أسسها أبوه. وعلى الرغم من اختلاف المؤرخين في تقدير الامكانية الحقيقية لقوته، فإنهم يجمعون بأن عُمان أصبحت أعظم قوة بحرية في كل سواحل المحيط الهندي (مايلز ١٩٦٦، ٢١٩). وفي هذا الخصوص، لم يكن الامام سيف قائما بتملك السفن التقليدية فقط، لكنه جهز أسطوله بسفن من الطراز الأوروبي. ففي حوالي عام ١٧٠٠ تم وصل الامام إلى اتفاق مع ملك بيجو (في أسفل بورما) سمح للعمانيين ببناء سفن في موانئ تلك الدولة (ولكنسون ١٩٨٧، ٤٩). وفي عام ١٧٠٥ زار الرحالة الانجليزي لوكر مسقط، وذكر أن بعض السفن العمانية كانت تبني في سورات وفيهينر الانوس في مصانع لا يعلم عنها الانجليز كثيرا (مايلز ١٩٦٦، ٢٢٤). وببداية القرن الثامن عشر، قدر بأن الاسطول العماني الذي هاجم موانئ البرتغاليين في الهند كان يتكون من حوالي تسعين ألف حصان (السالي ١٩٢٤، ج٢، ١٠٦). وقد وصل الجند العمانيون في ١٠٠ سفينة كانت أكبرها تحمل ٨٧ مدفعا بينما كانت الصغيرة منها تحمل من ٨ إلى ١٠ مدافع (عمان في التاريخ ١٩٩٥، ٣٩٠). وعلى الرغم مما يبدو من مبالغة في تقدير القوة العمانية، فإن هذه التقديرات تشير إلى المدى الذي وصلت إليه تلك القوة في تلك الفترة من التاريخ. ويتطابق تكوين تلك القوة العظيمة مع وصف ابن خلدون لمرحلة الفراغ والدعة حين يأخذ الحاكم في تأسيس قوة عسكرية كبيرة كي «يباهي بهم الدول المسألة ويهربه الدول المحاربة».

وقد استغل الامام سيف بن سلطان هذه القوة لتعزيز دور عُمان في المحيط الهندي. فبعد وقت قصير فقط من توليه الامامة هاجم المصنع البرتغالي في كنج في الساحل الفارسي، منهيا بذلك اتفاق السلام الذي وقعه أخوه معهم (سلوت ١٩٩٢، ٢١٦). وقد كان هذا الحدث بداية هجوم العمانيين الواسع للسيطرة على الخطوط التجارية في المحيط الهندي، التي كانت لعهد طويل تحت سيطرة البرتغاليين. وقد اشترط الامام على الشاه منحه

القتال بعدم توارث الامامة. ونتيجة لهذا فقد كان من اليسير تحدي سلطته فقد واجه مقاومة قوية قادها أخوه سيف، ودخل الاثنان في أتون حرب دموية انتهت بوفاة يلعب في قصر جبرين الذي جاهره معارضوه عام ١٦٩٢. وخلال الحرب اعتبر كثير من قادة القبائل أن نشاط سيف وقواعليه يجعله أكثر تاهلا لمنصب الامام، ولهذا يبايعوه بالامامة. بينما اعتبر فريق آخر هو فريق العلماء أن تعيينه إماما كان غير دستوري، ولذا فقد أعطوا البيعة لسيف ثقية، حيث إنه حدد بمعاقبة مخالفه. ولهذا لم يساند العلماء حتى وفاة أخيه، حين أعلن الثوية كما طلبوا منه (السالي ١٩٢٤، ج٢، ٩٧).

وعلى الرغم من أن عهد سيف بن سلطان يمكن أن يعتبر على انه استمرار لمرحلة الفراغ والدعة على المستوى الداخلي، فإنه لم يكن كذلك على المستوى الخارجي، فقد تمتع العمانيون في الداخل بثمار الازدهار الاقتصادي، بينما أحيا الامام سياسة أبيه في محاربة البرتغاليين في الخارج. غير أن الرخاء الذي عاشه العمانيون خلال عهد الامام سيف كان مختلفا عن ذلك الذي كان في عهد أخيه. فحوضا عن تشييد الصروح العظام، ركز الامام الجديد جهوده على الأعمال العامة ومشاريع التنمية، وخصوصا في القطاعين الزراعي والتجاري. وقام بجهود عظيمة في تطوير نظام الري عن طريق انشاء أو ترميم ١٧ فلجا. واشتهر أيضا بإصلاحه نباتات جديدة في عُمان كاللورس، والزعفران والشارجيل وخلياب النحل. وقد أدى استصلاح الأراضي في عهده إلى زيادة تصيب بيت المال وملك الدولة إلى ثلث حقوق الأرض والماء في عُمان. وفي المجال التجاري يقدر البعض ان عُمان كانت تملك من ٢٤ إلى ٢٨ سفينة خلال عهده (السالي ١٩٢٤، ج٢، ١٠٨). وقد استخدمت هذه السفن لأغراض تجارية وعسكرية معا. وقد سمح الازدهار الذي وصلته عُمان في عهد الامام سيف بن سلطان بإدخال عملة وطنية تتكون من ثلاث وحدات هي الفللس والغازي والمحمودي (ابن رزيق ١٩٩٦، ١٢٩).

وقد رأى بعض الباحثين من أمثال مايلز وولكنسون وبكر خطأ أن الممتلكات التي نمت في عهد الامام سيف بن سلطان كانت ملكا شخصيا له، وبناء على هذا فقد زعم هؤلاء الباحثون انه سعى لذلك بقيد الأرض الذي ترجموه إلى الانجليزية بـ Master of Land أي صاحب (أو مالك) الأرض، وهو اتهام يعكس جهلا بالغة العربية، بالإضافة إلى أنه لا يوجد أي مؤرخ أو عالم عُمانى رأى هذا الرأي. فالسالي، وهو أحد العلماء اضافة إلى كونه لغويا ومؤرخا، يرى أن «قيد الأرض» هو من يسيطر على مملكة بقوته، ويحكم البلاد بالعدل (السالي ١٩٢٤، ج٢، ٩٧). أي أن قيد الأرض ما هو إلا تعبير مجازي عن السلطة والقوة، ولا يحتتمل بأي وجه من الوجوه معنى الملكية

نصف الموارد الضريبية، وهي نفس النسبة التي كان يتمتع بها الأوروبيون. وفي المقابل كان على العمانيين أن يتركوا عشرين من سفنهم لحماية الساحل الفارسي (ولكنسون ١٩٨٧، ٤٨).

ويعتبر بعض الكتاب الانجليز الأنشطة البحرية العمانية في المنطقة ضرباً من القرصنة والعدوان والغزو الأجنبي (لوريمر ١٩١٥، ج ١، ٤٠٠). وتتناقض مثل هذه الادعاءات حقيقة أن البحارة كانوا حريصين على تأمين طرق تجارة أمانة المحيط الهندي، تلك الخطوط التي كانت قد تأثرت بفعل اغلاق البرتغاليين للموانئ العمانية وبفعل نشاطات القرصنة الأوروبية الذين وصلوا الى المنطقة خلال تلك الفترة ١٦٩٠ - ١٧٢٠ (مايلز ١٩٦٦، ٢٧٧). وما كانت هجمات الامام على بعض امدارات الغول في الهند وعلى بعض الموانئ البرتغالية الا لتأمين طرق التجارة. وكان اعظم انجاز في هذا السياق هو الاستيلاء على قلعة يسوع في ممباسا عام ١٦٩٨. ففي هذه الحملة بحث الامام اسطولا من سبع سفن تحمل ثلاثة آلاف محارب، كان جلهم من المرتزقة البلوش ومن شمال الهند، تحت قيادة علي الكبير، الامير البلوشي، واستطاعت هذه الحملة الاستيلاء على القلعة بعد حصار طويل استمر ثلاثة اشهر (هل ١٩٩٦، ٣٢١). وغشلت كل جهود البرتغاليين في استرداد القلعة حتى عام ١٧٢٨ حينما استغلوا الحرب الاهلية التي حلت بعمان لاسترداد القلعة، غير انهم سرعان ما طردوا منها ثانية بعد ذلك بوقت قصير. وقد وصف حصار قلعة يسوع وطردهم البرتغاليين من ممباسا على انه نقطة تحول في دور القوة البحرية العمانية، حيث حولت هذه الاحداث هذه القوة من مجرد قوة شن غارات الى قوة توسعية، وكان تأسيس الإدارة العمانية في ممباسا دليلاً على هذا التغير (شريف ١٩٨٧، ٢٠). والجدير بالذكر هنا أن استخدام الامام قيد الأرض المرتزقة يتماشى مع نظرية ابن خلدون التي تقول انه عند وصول الدولة الى مرحلتها الثانية فإن الحاكم يبدأ في الاستعانة بغير ابناء جلسته (ابن خلدون ١٩٩٦، ١٧١).

وبعد سقوط ممباسا استولى الامام سيف على ممباسا وزنجبار وياتا وكوة، طاردا بذلك البرتغاليين من كل مواقعهم على طول الساحل الممتد شمال موزمبيق، وعلى الرغم من هذه الانتصارات العظيمة، الا أن الامام سيف، ومن خلفه في الامامة، امتنعوا عن اقامة إدارة عمالية مركزية في شرق افريقيا (مايلز ١٩٦٦، ٢٢١). فقد تركوا سكان تلك المناطق يديرهم امورهم بأنفسهم، ولم يتم تعيين ولا في كل الساحل الشرقي لافريقيا، باستثناء ممباسا، حتى مطلع القرن التاسع عشر، ويدهي بعض الباحثين مثل السيار بأن قيد الأرض رفض تأسيس امبراطورية عربية تشمل عُمان وشرق افريقيا بسبب ضعفه على المستوى المحلي (السيار ١٩٧٥، ١٠١)، غير أن مثل هذا الادعاء ينقصه

الدليل، ولا يوجد ما يشير إلى أن قيد الأرض واجه أي تحد في عُمان بعد وفاة اخيه بلعرب، بل على العكس فقد وصف قيد الأرض بأنه «اعظم امراء العرب»، ولم تر عُمان مثيلاً له لا قبله ولا بعده (مايلز ١٩٦٦، ٢٢٥). وعلى الرغم من صحة أن قيد الأرض لم يؤسس ادارة دائمة في معظم الساحل الشرقي لافريقيا إلا أنه كان يأخذ جزية سنوية من سكان تلك المناطق مقابل حمايتهم من البرتغاليين وهذا يستلزم أن المنطقة كانت فعليا تحت سيطرته.

ومع انتهاء دور البرتغاليين في المنطقة حاول الفرس وراثته ذلك الدور، فقاتروا مع البرتغاليين وفي وقت لاحق مع الانجليز والهولنديين والفرنسيين. وقد حذر الامام تلك القوى الأوروبية من المفاخرة بتقديم العون للفرس. وفيما كان الانجليز والهولنديون يترددون في تقديم مثل ذلك العون، علم العمانيون أن الفرس يدعون خطة تأسروا فيها مع البرتغاليين لمهاجمة مسقط، ولهذا باداهم الامام قيد الأرض بحملته على كنج في عام ١٦٩٥، حيث استولى العمانيون على كثير من السفن الفارسية والبرتغالية (عمان في التاريخ ١٩٩٥، ٤٠٢). واستمر الفرس في جهودهم المناوئة لعمان وبعثوا بوفد الى فرنسا خلال عهد لويس الرابع عشر، حيث توصل الجانبان الى اتفاق سري وافق فيه الفرنسيون على تقديم العون للفرس للاستيلاء على مسقط، غير أن عُمان ظلت رغم ذلك القوة المسيطرة في المنطقة، وامتنع الفرس من المغامرة في مهاجمة العمانيين بسبب المشاكل الداخلية في فارس وبسبب صراعهم مع افغانستان وروسيا (السيار ١٩٧٥، ١٦٤).

وقد ساعد التطور في القطاع الزراعي اضافة الى زيادة مردود التجارة الدولية في تجميع ثروة كبيرة، اصاب الثراء جراًها بعض فئات المجتمع العماني الذين تعاونوا مع البحارة، فتشجع هؤلاء على الاحتفاظ بالامامة وبهذا تم تدريجياً التخلي عن المبدأ الاباضي بعدم توارث الامامة.

القنوع والمسألة

وصف عهد سلطان بن سيف الثاني الذي استمر ثمانين سنوات بأنه عهد هدوء داخلي ورخاء وتحور من العداوات القبلية. وحسب المبادئ الاباضية فإن الامام سلطان بن سيف الثاني يعتبر اماساً ضعيفاً، ذلك ان العلماء وضعوا كثيراً من الشروط التي تحد من حريته في القيام بأي فعل دون مشورتهم. كذلك رفض العلماء اعطائه البيعة حتى يعلن التوبة من الخطايا والذنوب التي ارتكبها في سابق ايامه، وذلك حين وقف مع ابيه الامام سيف بن سلطان الاول في الحرب التي دارت بين الاخير وأخيه بلعرب في أواخر العقد الثامن من القرن السابع عشر (السالمي ١٩٣٤، ج ٢، ١١١).

عُمان فترة ثورة اجتماعية بغية امتصاص نتائج اندماجها بالاقتصاد العالمي.

ان اندماج العُمانيين في التجارة البحرية قد أقرّر لأعيان جديدين في المجال السياسي وأوجد قيعاً جديدة داخل المجتمع الذي كانت عراره قبيلة الطابع، فبالإضافة إلى العلماء وقادة القبائل الذين كانوا القوي المسيطرة لقرون عديدة فقد ظهرت قوى جديدة مثل التجار الأثرياء وملّاك الأراضي والفلاحين. ومن الأمور الجديدة بالملاحظة ذلك التشابه بين هذا الوضع والوضع الذي ظهر في عُمان خلال الفترة من أواخر القرن الثالث الهجري — التاسع الميلادي، حين ارتبطت عُمان ارتباطاً قوياً بالتجارة العالمية، وهو ما أنتج صراعاً داخلياً أدى إلى الاحتلال العباسي وإنهيار الإمامة الثانية. وبعبارة أخرى فإن حالة عُمان هي مثل حالات دول أخرى، حيث، كما يرى سلامة (١٩٨٧)، يؤدي الارتباط بالنظام الرأسمالي العالمي إلى تأثير مدمر على كل أشكال العصبيّة.

لقد أدت وفاة الإمام سلطان المفاجئة إلى انقسام العُمانيين إلى معسكرين حول من يخلف الإمام. فقد رغب عامة الناس، الذين يبدو أنهم كانوا عرضة لتأثير بعض قادة القبائل وملّاك الأراضي، في أن يخلف الإمام ابنه سيف المبالغ من العمر اثني عشر عاماً وسماه البعض بسيف الصغير، أو سيف الثاني، فيما أيد العلماء وآخرون غيرهم انتخاب مهنا بن سلطان بن ماجد، وهو أيضاً ينتمي إلى الأسرة اليعربية، وعلى الرغم من أن العلماء كانوا يدركون أن مهنا كانت تعوزه المعرفة والعلم اللذين يتطلبهما منصب الإمام، إلا أنهم اعتقدوا أنه كان أكثر كفاءة من سيف الثاني، الذي كان غير مؤهل للإمامة حسب التقاليد والمبادئ الإباضية حيث أنه لم يصل إلى سن البلوغ بعد. وبعد الكثير من الشد والجذب اعترف العامة من سكان الرستاق بسيف إسماعيل، غير أن العلماء عارضوا هذا التعيين، وأقروا الإمامة لنفسه مهنا الذي أخذه إلى قلعة الرستاق ليتولى مقاليد الأمور وإدارة البلاد. وقد أدى هذا إلى صراع خطير بين العلماء وقادة القبائل، وكان له تأثيره الكبير على المؤسسات السياسية في عُمان. وعندما تولى مهنا السلطة قام بالعديد من الخطوات السياسية والاقتصادية بغية إصلاح ما حدث في الماضي من سوء تصرف. وكان جلياً أن هذه الخطوات هدفت إلى إحياء عصبيّة المعارضة التي أصابها الوهن، أو إلى خلق عصبيّة جديدة عن طريق استرضاء كل صفوف الناس. وفي هذا الخصوص قام الإمام مهنا بإلغاء منصب الوكيل الذي كان الإمام سلطان بن سيف الأول أول من أدخله بعد تحرير مسقط، حيث إن هذا المنصب قد عرض الأمانة لسهام النقد فاتهموا باستخدام الوكلاء لمصالحهم الشخصية. وقام الإمام مهنا أيضاً بإلغاء الرسوم الضريبية وخفف من الضرائب على السكان حتى غير المسلمين منهم (ولكنسون ١٩٨٧، ٢٢٢).

واشتهر الإمام سلطان بن سيف أيضاً بكونه أقل طموحاً وصراحة ومغامرة من أبيه (مايلز، ١٩٦٦، ٢٢٨). وهذه الصفات تجعلنا نصف فترة حكمه بمرحلة القنوع والمسألة حسب نظرية ابن خلدون. فعلى الرغم من أن سلطان قد ورث قوة بحرية هائلة، فإنه رضي بإنجازات سابقه، ولم يطمح إلى محاولات قليلة لتوسيع سلطته أو لتحدي القوى الأوروبية في المنطقة، وخصوصاً بعد الغارة الفاشلة على سفينة برتغالية في سورات، والتي أدت إلى كوارث أمت بالجانب العماني. وبدلاً من ذلك فقد قام بتحويل دفة جهوده لمواجهة الفرس حيث قام بهجمات عديدة عليهم بمساعدة القبائل العربية في الخليج. وبلغت جهوده أوجها في حملته البحرية على البحرين، حيث استغل الاستياء والانقسامات في فارس تحت حكم المشاء حسين ليسترد الجزيرة عام ١٧١٨. غير أن العُمانيين لمسا كان باستطاعتهم الاحتفاظ بها لفترة طويلة، حيث ساءت العلاقات بينهم وبين البحرينيين جراء اختلاف على كيفية تقسيم الموارد الطبيعية مثل اللؤلؤ، وهو اختلاف أدى ببعض البحرينيين إلى مغادرة بلادهم، ونتيجة لهذا وجد العُمانيون أنفسهم غير قادرين على استغلال تلك الموارد وما كان أمامهم إلا مغادرة الجزيرة بعد وقت قصير من وصولهم إليها (السيار ١٩٧٥، ١٥٨).

مرحلة التّبدّير والاسراف

على الرغم من أن عهد الإمام سلطان بن سيف استمر لمدة تقل عن سيقوه فإن الدولة اليعربية شهدت مرحلتين من مراحل حياتها في عهده، فإضافة إلى مرحلة القنوع والمسألة التي تحدثنا عنها سابقاً، بدأت الدولة اليعربية مرحلة الاسراف والتبدير وهي المرحلة الخامسة في تطور الدول حسب نظرية ابن خلدون، وأبرز الأدلة على دخول هذه المرحلة هو أن الإمام أفرغ خزانة الدولة في بناء حصن الحزم الذي أصبح مركز حكمه وسكن فيه حتى وفاته في عام ١٧١٩. في بنائه لهذا الحصن لم يبدد الثروات التي جمعها من سيقوه فحسب، بل أنه افترض مبالغ كبيرة من الوقت تقدر بخمسمائة فراسلة (وحدة قياس وزن كانت مستخدمة في عُمان) من الفضة (السالمي ١٩٣٤، ج ١، ١١١). وقد اعتبر الكثيرون اتفاق هذه المبالغ الكبيرة ضرباً من التبدير والاسراف. وكما هو حال عمه يلعب تقادم الوضع السياسي للإمام وذلك لأن كلا من سلطان وبلرب ورثا الإمامة ولم يتخبها بالطريقة المعتادة. وبدأ بدأ العلماء في التساؤل حول صلاحية ذلك الوضع في وقت تشهد فيه عُمان تمازجات وتدخلات اقتصادية مع حضارات أخرى (البن، ١٩٨٧، ٣٨). وهكذا فإنه في هذه المرحلة، أصبحت العصبيّة التي جاءت باليعاربة إلى الحكم في أضعف مستوياتها، وبوفاة سلطان بن سيف الثاني أصاب الهرم الدولة اليعربية، وبدخلت

الخلدونية ، فظهر الحلف الغافري يظهر على نحو كبير برزوا عصبية جديدة داخل الأسرة اليعربية لم تكن غايتها الأساسية هي الوصول الى الملك ، على الرغم من حدوث ذلك لفترة قصيرة، بل لتقديم العون للعصبية الحاكمة. وكان هذا واضحا في الدور الذي لعبه بنو غافر منذ ظهور الحلفين القبليين حتى الانهيار الأخير للدولة اليعربية في عام ١٧٤٤. ثم تدهورت العلاقة بين محمد بن ناصر وبلعرب ودخل الاثنان في حرب دموية امتدت رحاها لتشمل كل مناطق عُمان. وخلال هذه الحروب كان محمد بن ناصر يحمل معه سيف الثاني أينما ذهب، مدعيا أن الخلاف ليس الا مع بلعرب وأنه لا يطمح لأي مكسب شخصي في الامامة ، ذلك أنه مازال معترفا بسيف شرعيا. غير أنه بعد عامين من الحرب، استطاع محمد بن ناصر أن يكسب البيعة فاصبح اماما في أكتوبر ١٧٢٤. وبعد بضعة الباحثين أن العلماء منحوا محمد بن ناصر البيعة تقية خوفا من المزيد من اراقة الدماء (السلمي ١٩٢٤، ج ٢، ص ١٣٠). غير أن وصول محمد بن ناصر الى السلطة قد عمق الانقسام القبلي ووسع الحرب بين العمانيين. وخلال الحرب قتل الكثير من بينهم محمد بن ناصر وخصمه خلف بن مبارك اللذان قُتلا في صحرار في مطلع ابريل عام ١٧٢٨.

وبوصول سيف الثاني الى سن الثامنة عشرة، استقل بعض مؤيديه فرصة موت محمد بن ناصر فقاموا بانتخاب سيف اماما للمرة الثالثة، على أساس أنه قد توافر لديه كل شروط الامامة. وفي هذه المرحلة اعتبر سيف نفسه اماما مكتمل الشروط وبدأ عهده بالطلب من العالم الصبشي زيادة دخله الى نفس ما كان يأخذه محمد بن ناصر. غير أن سيف لم يحصل على بغيته على أساس أن أباه واجداه كانوا يحصلون على نفس المبالغ ، وأنه لم يفعل ما يجعله في منزلة أفضل منهم تبرر هذه الزيادة في الراتب (السلمي ١٩٢٤، ج ٢، ص ١٣٤). وعلى الرغم من أن سيف فشل في توسيع رقعة سيطرته على كل أجزاء عُمان الا أنه أظهر بعض الاهتمام بأمور التجارة البحرية، حيث كبر دعوته للانجليز في بومباي للتجار مع عُمان، واستقبل أيضا مبعوثا فارسيا (ريسو ١٩٨٦، ص ٤٠). ويبدو أن مثل هذه الاتصالات مع القوى الخارجية قد زادت من هشاشة وضعه المزعزع أصلا، فانتهت بسلوكيات لا تقبلها الرعية ولا تناسب موقعه كإمام (السلمي ١٩٢٤، ج ٢، ص ١٣٩). ولذا فإن حكمه لم يستمر طويلا، وقلع وعين مكانه بلعرب بن حمير في عام ١٧٢٢.

وقد رفض سيف قبول هذا الخلع واستمرت سلطته على بعض مناطق البلاد ،وهو ما أدى الى تجدد الحرب بين الحلفين الهنائي والغافري، حيث اعتمد سيف على الحلف الأول بينما اعتمد بلعرب على الثاني. وخلال الحرب اتصل سيف بحاكم مكران كي يمد بالعون ، وهو أمر يظهر بجلاء ضعف العصبية اليعربية،

غير أن هذه السياسات الإصلاحية لم ترض مؤائيه الذين ما فتئوا يحاولون الاطاحة به. فبعد عام من توليه السلطة وبينما كان الامام بعيدا عن مركز حكمه في الرستاق، قامت قوات المعارضة بالتقدم من داخلية عُمان ناحية مسقط فاستولوا على المدينة وطردوا واليها منها. وما أن سمع الامام بهذا حتى عاد الى الرستاق ليعد العدة لاسترداد مسقط. غير أن سكان الرستاق الذين كانوا في صف سيف الثاني ثاروا ضده وأجبروه على الخروج من القلعة ثم قتلوه. وما أن حدث ذلك حتى برز أحد اقرباء مهنا يدعى يعرب بن بلعرب، وادعى بأنه لا مصلحة شخصية له في تولي الامامة ، حيث إنه مازال يعترف بسيف الثاني اماما شرعيا. غير أنه بعد عام استطاع اقتناع القاضي عدي بن سليمان بعهده البيعة، فقام أهل الرستاق ثانية بمعارضة هذا التعيين لتقضيهم سيف. ولهذا اتصلوا بسيف بلعرب بن ناصر، ليتولى قيادة الامامة نيابة عن ابن اخيه. وبعد فترة قصيرة من الصراع تمت محاصرة يعرب في قلعة نزوى وأجبر على الوصول الى حل وسط مع خصومه ، يترك بموجبه قلعة جبرين خاسرا بذلك مركز سلطته. وفقا لذلك تمت إعادة انتخاب سيف الثاني اماما للمرة الثانية، وما بلعرب بن ناصر فقد صار وصيا ونائبا عن الامام في عام ١٧٢٦. وبسبب كونه وصيا بيده السلطة الحقيقية حاول بلعرب تعزيز سلطته وتوصل الى اتفاق تحالف مع قبيلة بني هناة، وهو تحالف اشتركت فيه قبيلة بعد قبائل أخرى. وبعد شهرين من توليه زمام السلطة بدأ بلعرب بن ناصر في مواجهة تحديات خطيرة من جانب محمد بن ناصر القائد الغافري الذي ادعى أن بلعرب قد أهانه. فقام بالاتصال بالقبائل البدوية في شمال عُمان منها النعيم وبني قتب وقبائل أخرى. وقد اشترت اتصالاته مع هذه القبائل في الوصول الى تحالف ايده الامام المخلوع يعرب، ضد الوهي بلعرب. وبهذا ظهرت عصبية جديدة داخل الأسرة اليعربية ذاتها.

ان ظهور هذين الحلفين يعني أن المجتمع العماني قد انقسم الى قطبين القطب الهنائي، أو الهنائي، تحت قيادة خلف بن مبارك الهنائي، والقطب الغافري تحت قيادة محمد بن ناصر الغافري. ومنذ ذلك الحين أصبح هذان الحلفان يسيطران على الحياة الاجتماعية والسياسية في عُمان. وعلى الرغم من أن الحلفين قد يبدوان وكأنهما قائمان على الاختلاف حول دستورية امامة سيف الثاني، فإن كلا من الحلفين كانت له أهدافه الخاصة به، فحلف كان يسعى الى إلغاء العقوبات التي فرضت على قبيلته منذ عهد الامام ناصر بن مرشد الذي صادر بعض ممتلكاتهم ومنعهم من حمل الأسلحة. أما محمد فقد كان يهيم نفسه للوصول الى مقاليد السلطة في عُمان. وإذا أمعنا النظر الى ما ذكرناه من حقائق فلننه بتجلى لنا أن آخر عشرين عاما من الدولة اليعربية تتماشى مع الرؤية

فقام حاكم مكران بإرسال عدد كبير من العساكر الذين تقدموا الى الظاهرة في غرب عُمان، وبوصولهم واجهتهم قوات بلعرب بن حمير (ابن رزيق ١٩٨٦، ١٢٢) حيث تمكنت قواته من هزيمة الغزاة . وما ان عرف سيف بهذ الفضل حتى ارسل الى نادر شاه، حاكم فارس الجديد، طلبا للعون، والىد فاستقل الفرس الفرصة كي يحققوا طموحاتهم القديمة في عُمان ، فإرسالوا مباشرة قوة بحرية كبيرة تتكون من ثلاثين سفينة كبيرة وعدد ضخم من الجنود يقودها القائد القوي تقي خان، وفي عام ١٧٢٧ نزلت القوات الفارسية في خور فكان حيث اشتركوا مع انصار سيف وتقدموا باتجاه بقية مناطق عُمان . وخلال ذلك الغزو الفارسي ارتكب الفرس الكثير من فظياع الاعمال ضد العمانيين وهو ما أدى الى خلاف بين سيف والفرس (سلوت ١٩٩٣، ٢٩١). هنا شعر كل من سيف وخصمه بلعرب بالخطر الفارسي ، فقررنا التفاوض عن خلافتهما وتوصلنا الى اتفاق رغبته قبيلة بني غافر، وهو ما يؤكد دورهم كعصبة جديدة ظهرت لتقديم العون للعصبة الحاكمة ، حسب نظرية ابن خلدون. وأن الاتفاق بين سيف وبلعرب على ان يتنازل الأخير لأول عن منصب الامام ، وهو ما يعني ان سيف قد استعاد القوة مرة رابعة ، غير أنه من الملاحظ أن هذه الاجراءات قد توصل اليها قادة القبائل دون استشارة العلماء الذين أصبح دورهم هامشي (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ١٤٧). ورغم ذلك فإن الصلح بين سيف وبلعرب قد ساعد العمانيين على إعادة تنظيم قواتهم وساهم في طرد الفرس.

إن سوء تصرف سيف مضافا اليه عدم اقرار العلماء لتعصيبه اماما قد نتج عنهما خلع عن منصب الامامة للمرة الثالثة، وحل محله امام عربي اخر يسمى سلطان بن مرشد في مطلع عام ١٧٤٤. ومرة أخرى قام سيف برفض هذا القرار وطلب من الفرس التدخل للمرة الثانية واعاد اياهم بدفع جزية لهم، فرد الفرس بإرسال قوة كبيرة نزلت في صصار، وتقدمت حتى سقطت. ولهذا فقد اصدر العلماء فتوى تصادر بموجبها ممتلكات سيف. وحاول الامام الجديد سلطان بن مرشد مواجهة الفرس في مواقع مختلفة، غير أنه جرح ثم توفي في صصار. وبعد ايام من وفاته مات سيف الصغير موتا طبيعيا في قلعة الحزم. وهنا عادت عُمان ثانية الى وضع يشبه الوضع الذي ساد قبل دولة اليعاربة، حيث فقد العمانيون كل اشكال العصية، وكان هذا هو النهاية الفعلية لحكم اليعاربة، وسيطر الفرس على معظم الأراضي العمانية حتى طردوا منها على يد الامام أحمد بن سعيد عام ١٧٤٨.

خاتمة

إن الدولة اليعربية هي نموذج رائج على تطبيق نظرية ابن خلدون في قيام الدول وانهارها وكانت القوة المحركة لنشوتها مزيجا من العصية الدينية والعرقية ، وتوسعت هذه الدولة

خارج حدود عُمان الجغرافية لمواجهة ظروف اقتصادية . ومثل كل الدول التي درسها ابن خلدون فإن الدولة اليعربية قد مرت بالمرحلت الخمس التي وصفها في المرحلة الأولى بدأت بانتخاب الامام ناصر بن مرشد واستمرت حتى وقت قصير تلي تحرير مسقط في عام ١٦٦٠. أما المرحلة الثانية فبدأت في أواسط العقد الخامس من القرن السابع عشر ، وفيها تم بناء الدولة على أساس مؤسسي، وبدأت المرحلة الثالثة في أواخر ثمانينات القرن السابع عشر حين بدأ العمانيون يجنسون شمار توسعهم واستمرت حتى بداية القرن الثامن عشر ، حين دخلت الدولة اليعربية المرحلة الرابعة التي يصبح فيها الحاكم أقل طموحا ومغامرة وكانت هذه المرحلة قصيرة رميا ، خلفتها المرحلة الخامسة التي ضعفت فيها العصية ضعفا عظيما، أدى الى هزم الدولة وأمسحت البلاد فيها ضحية للاحتلال الخارجي الذي أدى الى سقوط دولة اليعاربة.

المراجع

- ١- (١٩٨٠) حصاد ندوة الدراسات العمانية . مسقط وزارة التراث القومي والثقافة
- ٢- (١٩٩٥) عُمان في التاريخ لندن : دار اميل
- ٣- ابن خلدون، عبدالرحمن (١٩٩٦) المقدمة دمشق شركة انشاء شريف الانتايرى للطباعة والنشر والتوزيع
- ٤- الجابري، محمد (١٩٩٢) العصية والدولة بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية.
- ٥- السالمي، عياد () ثقافة الاعيان ، مسقط مكتبة الاستقامة
- ٦- سلامة، صباي (١٩٨٧) المجتمع والدولة في الشرق العربي، بيروت مركز دراسات الوحدة العربية.
- ٧- سلوت، ب (١٩٩٢) عرب الخليج . أبو ظبي . المركز الثقافي.
- ٨- السيار ، عائشة (١٩٧٥) . دولة اليعاربة في عمان وشرق افريقيا بيروت دار القدس
- ٩- مفداوي، حسين (١٩٩٦). التاريخ والدولة ما بين ابن خلدون وفيصل . لندن : دار السافي

المراجع الأجنبية

10. Bhacker, M. (1996). Trade and Empire in Muscat and Zanzibar, London: Routledge
11. Ibn Raziq, S. (1993) Imams and Sayyids of Oman, London: Dar Publication Limited
12. Khory, P. A.K.J. (1990) Tribes and State Formation in the Middle East, New Jersey: Princeton University Press.
13. Lornier, J. (1915). Zazetreeer of Persian Gulf, Oman and Central Arabia (vol. 1, part 1). Calcutta Superintendent Government Printing.
14. Miles, (1966) The Countries and Tribes of the Persian Gulf, London, Frank Cas & Co. Ltd
15. Rizzo, P. (1986). Oman and Muscat, New York: St. Martin Press
16. Shariff, A. (1987). Slave, Spice & Ivory, London. James Curry
17. Sirhan , S. (1984) Annals of Oman t 1728, New York The Olander Press.
18. Wilkinson, J. (1987) The Inmarte Traditions of Oman, Cambridge University Press

الشعر وتحرير الكائن

قراءة في اللغة والمخيال

محمد لطفي اليوسفي *

إن الناظر في المشهد الشعري العربي اليوم يدرك أن الكتابة الشعرية المعاصرة ليست حركة خطية مبنية على تراكم التحولات والمنجزات، بل هي مسار مليء بالفجوات والانكسارات، بالتصدعات والانقطاعات بالتردد والمراجعة^(١). والثابت أن هذه التصدعات والانقطاعات هي التي جعلت الممارسات الشعرية تنهض، منذ حركة التحديث الرومانسي، حملة بمآزقها وهي التي جعلت المراجعة تصل لدى بعض النقاد إلى حد التنبؤ بموت الشعر واندحاره وتلاشيهِ^(٢) وتعلن عن نفسها لدى شعراء الدائنة أنفسهم في شكل تبرؤ من رامن الشعر ومن مستقبله أيضاً، فيذهب كل من سعدي يوسف ومحمود درويش وأدونيس مثلاً إلى أن الشعر العربي قد وضع في حضرة مستحيلة^(٣).

غير أن الحديث عن مآزق الشعر وتخفيفها على هذا النحو إنما يتم وبأخذ حجمه ومده دون وعي بأن النص الإبداعي لا ينهض إلا محملاً بمآزقه، لأن مآزقه إنما تمثل جزءاً عضوياً من أسرار فنه وإبداعيته وفراسته. ذلك أنها تتعايش في صميمه مع نقيضها أي مع الأجابات والأسئلة التي ينهض ليطرحها من خلال لفته ورموزه، ومن خلال المخيل الذي يصدر عنه والقيم الجمالية التي يكرسها.

والثابت أيضاً أن مسار التحولات التي شهدتها الشعر العربي خلال هذا القرن هو الذي ولد نوعاً من التشظية طالعت مفهوم الشعر نفسه، وأربكت الخطاب النقدي، وأدت إلى بروز خطابات نقدية أيديولوجية حرص أصحابها على الانتصار لفهم من الكتابة (قصيدة النثر/ قصيدة التفعيلة/ القصيدة العمودية) وإلغاء غيره عن طريق السكوت عنه أو بواسطة تحقير منجزه أو بالإلحاح على أنه مجرد بدعة وضلالة وترف، هذه ما ترمي به قصيدة النثر مثلاً من قبل خصومها - دون أن يقع التفتن إلى أن قصيدة التفعيلة قد افتتحت هي الأخرى مجراها في وسط ثقافي مشبع بالسجلات التي وصلت أحياناً إلى حد اعتبار «الشعر الجديد مؤامرة تحاك في الظلام ضد العروبة والإسلام»^(٤).

لكن هذا الطابع الأيديولوجي كثيراً ما يمعن في التخفي والزيف والمواربة، فيوهم الخطاب النقدي بأنه ينبش الإجابة بأسئلة الشعر فيما هو يمعن في بعثتها وتشظيتها إذ يصبح مدار السؤال: الشعر الخليجي / الشعر التونسي / الشعر السوري أو المغربي أو المصري.. الخ وبذلك تتم عملية حجب لعلاقة التحاور والاغتناء التي ما فتئت تحصل بين التجارب والنصوص.

* ناقد وأستاذ جامعي من تونس

عليه جريان الابداع في ثقافتنا قديما وحديثا . وعليه جريان
اغلب القيم والسلوكات التي تلون علاقة الانسان بصنوه
وعلاقته بالغة وطرائق مقامه تحت الشمس.

أني لمن لا يجدد سؤاله أي يجدد مصيره

والحال ان تحرير الذات الكتابية ودفعها على درب
التأسيس الفعلي لا يمكن أن يتم إلا بتحرير ذاكرتها
المحجوزة واستكشاف متخيلها الذي ظل هو الآخر مصادرا
مغيبا مائلا هناك بعيدا في منطقة اللامفكر فيه.

من هنا ندرک أن قراءة النتاج الشعري في الخليج من
جهة كیفیات ابتناؤه للغة وتشكيله لمسوره ورموزه
وايقاعه وكیفیات انفتاح تلك اللغة على الموروث الشعبي أو
التراثي أو الأسطوري يمكن أن تفضطلع بدور هام في
استكشاف النخب الجمالي لتلك الشعر. فثمة أجيال شعرية
متعاقبة حرمت القصي اللازم لجماليات منجزات
نصوصها. لكن القراءة ستظل ، في هذه الحال، مجرد قراءة
مدرسية تسند إلى النقد دورا جزئيا طفيفا وتعده مجرد
«تمييز لجيد الأدب من رديئه» أو مجرد تفسير وتقييم
للنص المقروء. ومن المحتمل أيضا أن تتردى القراءة فيما
نهضت لتخطئهات فحجب الاضافات المعكنة أو الاضافات
المحملة المتوارية في صميم النصوص المدرسية. أي تلك
الاضافات التي لا يمكن أن تتكشف للدارس إلا متى تمكن
من تغيير زاوية النظر التي جرت العادة بانتهاجها في
الخطاب النقدي السائد، لاسيما النقد الذي تناول تجارب
الشعراء الذين يتصدرون المشهد الشعري العربي من أمثال
(أدونيس ودرويش وسعدى والسياب). وبذلك تقع في أعنى
مآزقها إنها ستكف، وقتها ، عن كونها استكشافا لمجهول
هو النص الشعري المدرس. وتصبح عبارة عن مهر
للمكونات التي بها يتقافى مع غيره من التجارب، وإلغاء
للمكونات التي تجعل من التجربة الفردية لحظة في مسار
التحويلات التي ما فتئ الشعر العربي ينجزها ويشهد بها
رحلة بحثه عما يجعل من الكتابة حدث وجود لا فعل انشاء
وصناعة وتجويد للكلام.

لهذا الاختيار مبرراته إذن. وهي كائنة في صميم نص
«هذيان الجبال والسحرة لسيف الرحبي (٥)». ونص
«أخبار مجنون ليل» لقاسم حداد (٦). ثمة وشائج كثيرة
متسترة تربط بين النصين. ثمة حشد من المكونات التي
عليها جريان الكتابة في النصين فعل التي تجعل من الشعر
نداء الحرية. وتجعل من الكتابة فعل تحرير لا يظل مصادرا
مغيبا من الذات والواقع والنص وحدث استكشاف لمخيلنا

بإيجاز ثمة خطابات نقدية إقليمية شرعت تصدر
المشهد النقدي. وهي خطابات يعصد أصحابها إلى تخفيف
نصوص محلية وتصجيدها وإعلانها والتكتم على لحظات
وهنا دون أن يقع التقطن إلى ما في كل ذلك من تحايل
ومغالطة وانتصار للذات المعجزة ليس له ما يسنده أو
يبرره. والحال أن لا معنى لأي نص إبداعى، ولا معنى
للأسئلة التي يثيرها حضوره إلا داخل مسار التحولات التي
ما فتئت الكتابة المعاصرة تنجزها وتحياها مشرقا ومغربا.
فالنص يحيا داخل نصوص يتصارو معها، سواء كانت تلك
النصوص متزامنة معه أو سابقة عليه. وقرادته وإبداعته،
مثل تقليديته واتباعته، لا يمكن أن تتكشف إلا بقراءته
داخل سيرة الابداع مطلقا.

والناظر في النقد العربي المعاصر وفي كیفیات صياغته
لاسئلته وابتناؤه لأطروحاته ومنجزاته، سرعان ما يلاحظ
أن هذا التوجه الأيديولوجي قد وسم الخطاب النقدي بنوع
من الهشاشة جعلته معجز عن تجديد أسئلته. لذلك يكفي أن
نغير زاوية النظر إلى النتاج الإبداعى. ونغير الأسئلة
المكررة، والأسئلة المستعادة تلك الأسئلة التي ما فتئ
خطاب الحداثة يقارب في ضوئها الذات والواقع والنص،
الأسئلة التي تستند إلى تصورات بلاغية بائدة أو إلى
تصورات السنية أو أسلوبية منتزعة من منابقتها قهرا -
يكفي أن نغير السؤال - وسيتكشف لنا أن تلبس النتاج
الإبداعى العربى بمنجزات الأبحاث الغربية الحديثة أو
مقررات النظرية البلاغية الحديثة إنما يمثل نوعا من التحايل
على أسئلة الراهن الثقافى.

إن الحديث عن الانزياح مثلا، عن محور التوزيع
ومحور الاختيار، عن الاستعارات البعيدة والقريبة
والمتوسطة (لم !!!) عن التورية والكتائية والمصنعات، عن
السريرية والرومانسية والواقعية السحرية، ليس سوى
إصرار على المضي بالمغالطة إلى منتهاها وبالتحايل إلى أقصاه.
لأن تلك المفاهيم التي يقع الاكتفاء بها لحظة إنجاز حدث
القرارة، تلك المفاهيم كما هي متداولة عندنا، إنما تحجب من
النصوص أكثر مما تكشف. بل إنها كثيرا ما تسهم في حجب
أسئلة الراهن الثقافى، وتوقع مروجيها والمكتفين بها في إنتاج
خطاب متعالم، سجين مسبقاته، وسجين مقرراته، وسجين
تحايلاته على الواقع والنص واللحظة التاريخية.

لذلك يظل الحديث عن الحرية والاختلاف، عن الابداع
والمغايرة وتحرير الكائن مجرد شعارات يتستر بها الخطاب
النقدي على هشاشته واتباعته. ولذلك أيضا يظل الكلام في
المختلج يشغل من راهننا النقدي والفكرى منطقة اللامفكر
فيه والمسكوت عنه. والحال انه يضطلع بدور القانون الذي

خطاب فتنة يحطم الأنظمة ويلغي الحدود بين الممكن واللاتموقع، بين المحتمل وما فوق حدود الاحتمال. يطن هذا الاختيار عن نفسه وفق أكثر من طريقة ويرتدي في السر، أكثر من قناع.

فتنة الغرابة

تعتمد الكتابة لحظة تشكلها ذاتها الى المضي باللغة الى أقصى امكاناتها، لذلك يلبس المعنى، يتلاشى أو يكاد.

نقرأ عن قيس

الناس يعبرون على أشيائه المنثورة (ريشة قطا مستدقة الرأس/ خيط حرير أخضر عقدته أمه في زند طفولته / خاتم عرس منحول من قرط الطلع/ حجاب في جلده ضبع/ عود سواك يابس/ كمره باقوت معروق بالفحم/ خرج قمته الريح/ أشلاء لجام تنضج منه ريع الخيل/ وحشة (أخبار، ص ٢٤).

هكذا تعتمد الكتابة على الوضفة وتعمن في تسمية حشد من المدركات والموجودات، فيوهم الكلام بأنه ينثال انشاقا لأن فعل التسمية يصل بين مدركات لا رابط بينها في الواقع العيني المتعارف. فالتص يعمد الى بعثرة الكلام وتشظيته ويروا كل قراءة تكتفي منه بدلالات الملته. لذلك يبدو كما لو أنه أقفال والغاز وملاسم تذكر بالتعاويد وقنن السحر . لكنه يقيم علاقات نصية بين تلك المدركات، فتنشأ فيما بينها وشائج دلالية تحتية. ويصعب التجاور النصي ضربا من التشابك الدلالي. بموجب، تجتاح الدلالات الكلام من كل صوب. وإذا بتلك الأشياء الميتة الخالية من كل معنى تصبح عبارة عن مزق من حيوات. إنها أزمنة مكثفة متراصّة. والكتابة لا تكتفي من تلك المدركات أي من الواقع براهنيتها. إنها تحقّق في وجه النسيان، ولا تفقر الواقع بل تثريه. وهي لا تثريه عن طريق تلبيسه ما ليس فيه. بل تثريه بالنفاذ الى أبعاده المحيية. الزمن في وعيها يتألى خطيا لا يبدأ، ويتقدم في شكل نهر لا يتوقف عن المسير، لا يعرف الانساق، لا يكل. لكن هذه الغطية مجرد وهم. ففي المكان، في الجسد، في المدركات جميعها في الأشياء الميتة «الثقافة» ثمة الزمان مكثفا متراصا في شكل طبقات متشابكة متناوبة تمارس فيما بينها لعبة الظهور والتخفي.

إن العلاقات النصية التي يخلقها النص بين تلك المدركات الخالية من المعنى في الواقع والشواجح الدلالية التحتية التي تنشأ نتيجة تلك العلاقات هي التي تتبع في الكلام غلالة من البرية. وقتها فقط، تصبح القراءة ضربا من الاستيقاظ الفاجع على هذا الهول الذي يمنح مقام الانسان تحت الشمس طعم المحنة أعني الوعي بأن الماضي لا

المحجوز واستدعاء للمعنى في ذاكرتنا الملتية بالانقطاعات والتصدعات. لكن فعل التحرير هذا لا يتجلى فيما تقوله الكتابة فحسب، بل فيما تتكلم عليه أيضا، ولا يترأى فيما يعلن عنه الشعر فقط، بل فيما يستتر عليه أيضا. وهذا الذي تتكلم عليه الكتابة ولا يخبر عنه الشعر لا يمكن للقراءة الوظيفية الايديولوجية أن تطله. ولا يمكن للقراءة المتعالة التي تستقدم المفاهيم وتقتلع من التصورات الحديثة ما تيسر انتزاعه وخلعه من منابته، أن تحيط به لأنه يرد مندسا في بنية النص عالقا بطرائق تشكل الكتابة وكيفية تعاملها مع الواقع والتاريخ. ثمة نوع من التماهي بين كتابة الشعر وكتابة السيرة كما سنيين لاحقا بالتفصيل، لكن السيرة سرعان ما تكف عن كونها كتابة لسيرة فردية ذاتية وتصبح كتابة لسيرة ثقافة بأسرها، واستكشافا لما تحتوي عليه من قيم تخص علاقة الذات بتراتها وبالطلق والمقدس. وتخص علاقة الانسان بنفسه من جهة كونه لحظة التلاقي العظيم بين المقدس والارضي، بين المطلق الذي أوله الانسان وآخره الانسان، والهشاشة التي بالانسان تبدأ ومنها يصنع، تحت الشمس، قدره ومصيره واختياره.

بايجاز. إن الشعر، في هذين النصين، يفتتح مجراه مسكونا بهاجس مدو العلاقة المطفلة بين النصوص والأزمنة في الثقافة العربية للوقوف على سر قوة تلك النصوص والاختفاء به والتنامي ابتداء منه. إن الشعر لا يلغي قديمه بل يغذي به، ولا يخلص من ذاكرته بل يستكشفها. ولا يخطئ اللحظة التاييفية بل يمتلي بصخبها وفيه - في رحابه - تنعاش الأزمنة جميعها وينكشف بعض ما ظل من متخيلنا مصادرا مقبيا محجوزا.

لا تعلن هذه الأبعاد عن نفسها صريحة بل تتخذ لنفسها دروبيا ملتوية مواربة متآنية عن الطرائق التي يتصرف بها الكلام في مكوناته البانية لجسده. لذلك حصرناها فيما يلي.

فتنة الكتابة وذواء الأقاصي

منذ البدء تعلن الكتابة عن نفسها من جهة كونها حدث انشقاق. إنها «أخبار مجنون» وهي «هذيان جبال وسحرة». لذلك تشكل اللغة في النصين مأخوذة بالأقاصي والتهاميات كما سنيين. الجنون خروج من النظام الى الفوضى، ومن الأليف الى المتوحش. والهذيان صنو الجنون وعتبة من عتباته. إنه تصرف في الكلام يعصف بالانظمة والحدود والانساق.

ومنذ البدء أيضا تختار الكتابة أن تطلق العنان للرغبات والأهواء والنزوات. تمضي بالعقل الى نهاياته. تتحرر من المرجع والنسق فتعتمد في تشظية الكلام وبعثرته. إنها

يمضي نهائيا بل يعلق بالجسد، بالمكان، بتفاصيله. ويلبس في صميم الحاضر ويواصل في السر العمل.

هكذا تستل الكتابة من صميمها ما به تفتح الواقعي على ما غاب منه. وتصبح ضربا من الترحال في أقاليم المكان في سطوحه وأقصاه. وهكذا أيضا تطفح المدركات الميتة المشية الخلاء تحت مقعولات الوشائج الدلالية التحتية، بحشود من الإيماءات.

* ثمة إيماءات إلى أنوثة مأكرة تراءى من خلال عبارات عود سواك يابس/فص فيروز شائع/عرق ليان/حق بشمالة العنبر (أخبار، ص ٢٤).

* ثمة إيماءات إلى رجولة مهزومة منكسرة تراءى كالهجس من خلال عبارات: أشلاء لجام تنفض منه ربح الخيل/ غمد فارغ/ ما يرجح في السرج من الحرب (أخبار، ص ٢٥).

* ثمة إيماءات إلى أن غربة الكائن وعزلته ووحشته هي ما يفتح الوجود نفسه على هول اللامعنى، لا معنى الحياة وتقاسم الذات في عالم مشيا موت. وهي ما يمنح مقام الإنسان فوق الأرض معنى إذ يجعل منها حدث مواجهة لهول اللامعنى، لا سيما أن المثل في حضرة العدم وتجلياته هو الذي يمد الكائن بالمعنى: وحشة /قلق/ نوم قليل.

* ثمة إيماءات إلى زمن ضاع وعمر أمدن في الرحيل كوفية طفل هلهلها الرمل/خف حائل اللون/أشاد دم في خرقة/ خرج ثقبه الريح.

* ثمة موت ملتبس يترصص لانذا بالكوى المعتمة. قلق / وحشة / قوس قزح شاحب (أخبار، ص ٢٤-٢٦).

للكتابة مكائدها إذن

إنها تنهض لتقول ما تنكتم عليه الموجودات والمدركات التي تؤثث العالم من حولنا. لذلك تتحول، لحظة تشكلها، ذاتها إلى حدث مواجهة وفعل مجابهة للتاريخ ولكره. لأن التاريخ إنما يستمد معناه من الإيهام بفكرة التقدم الخطي. ومنها يستمد سلطانه العاتي. أما الكتابة فإنها إنما تتشكل وتحضر بيننا لتشير إلى أن فكرة التقدم مجرد وهم. فلا وراه هناك. ولا أمام. إن الوجود إقامة في الزرع وإدلاج في التيه.

تماهي الالفة والغرابية

يحفل الكلام بالصور والمشاهد الغرابية. وتصبح الكتابة كما لو أنها إضاءات أو إيماءات متزامنة إلى حشد من الاطوار والاحوال والاحداث

الصحراء ماضية في غيرها
... أبواب العالم تخلعها الريح
قبائل ترجف من الذعر
وأخرى تنحدر نحو السفوح
محدقة في الأبد الجارف للسيل
... وثمة عتالون سكارى يقصون أطرافك
بمشارط

صدئة جلبوها من مستشفى دمرته الحرب (جبال، ص ٥٩)

... مواكب سحرة وبوذيين وفيلة، نواحيها يورق
سكان الخليج (جبال، ص ٦٠)

هذه الصور التي تضي بالغرابية إلى أقصاها إنما تتخذ طابعا هذيانيا من جهة كون الكتابة محكومة بقانونين متضادين: التشظية والتوليف. تتولد التشظية عن الكتابة بالومضة وتطال مستوى البنية النحوية التركيبية. فيتشكل الكلام في شكل جمل مستقلة وأخرى لا رابط بينها إلا الحرف العاطف أحيانا. وتنهض تلك الجمل بمهمة توسيع دائرة الإضاءة ودائرة الرؤية إذ تشمل أفعالا تتزامن في أماكن مختلفة. أما التوليف فإنه يطال من الكلام مستوى البنية الدلالية. فتأتي الومضة الأولى «الصحراء ماضية في غيرها» لتشير إلى العدم المترطب بالوجود يعمل لا يكل. إن الصدرة (موت الأرض) تضي في غيرها زارعة موتا ينتشر ويتسع ويمتد.

هكذا توميء الكتابة إلى فكرة الأفول. ثم تشرع في ابتنائها بواسطة صورة تجسد الأفول الكوني الشامل: (أبواب العالم تخلعها الريح/ قبائل .. تنحدر نحو السفوح/ محدثة في الأبد الجارف للسيل). وتشير تصريحاً إلى ما يرافق الأفول من رعب. وهنا تنزل عبارة «قبائل ترجف من الذعر» ثم تجسد فكرة الرعب بواسطة صور في منتهى القنطرة «عتالون سكارى يقصون أطرافك بمشارط/ صدئة جلبوها من مستشفى دمرته الحرب». إن الكلام يستل من صميمها ما به يبتني طابعه القياسي، فيصعب النوح نوحا كونيا عاما تشترك فيه الكائنات «مواكب سحرة وبوذيين وفيلة». وهكذا أيضا يأتي للتوليف ليضطلع بدور القانون الذي يقيس الكلام من التفكير. ويشير صراحة إلى أن الومضات التي تبثني جسد الكلام لا تتشكل من قبيل الصدفة والإتفاق والبخت بل تتبع مسالك ودروباً هي طريق الشعر إلى التبعاد عن المألوف والمكرو. وطرق الكلام إلى الشعرية.

هذه الصور التي تبثني الغرابية وتجسده تعاييش في

الكتابة جسد مأمول بالفقد

هنا يتنزل نص «هذين الجبال والسحرة» ويفتح مجراه مسكونا من الداخل بأصوات آتية من بعيد هي التي تفتح على فضاءات متعددة وتمنع الكتابة امتداداتها ومداها. تنحدر هذه الأصوات من أزمنة ونصوص متنوعة. فتتوالد في النص حشود من الصور ذات طابع قياسي ترد في تلاوينها أصداً من أساطير الأفول الكوني: «أفلاك تقود بعضها كعميلان شرسين ومجرات غاضبة على وشك الاقتتال» (جبال ص ٦٦) هناك — يقول لنا الصوت الذي ينقل ما يجري — هناك

رأيت الزلازل تحت قدمي

دوحة أرض ونشوة سماء (جبال، ص ٤٩)

ولا شيء لا شيء سوري:

مدن تحترق وأخرى تقتك بها الكوليرا (جبال، ص ٧٤)

إنها:

لحظة الارتجاج المائل لأكوان ومخلوقات سعت

منذ ميلادها إلى هذه الخاتمة (جبال، ص ٦٩)

تعايش هذه الصور القياسية مع صور أخرى تستلم القرآن على نحو صريح. فيتم مثلاً استقدام قصة أهل الكهف

لا تستيقظ هذا الصباح تأخذ المظلة لتراقب أهل الكهف

وكليهم الذي أفرسته افاعي الجيران (جبال ص ٦٠)

أو يقع الإيماة إلى قصة يوسف:

هذا الضبع الذي تلمع عيناه في الظلام صديق
السحرة

الذين ألقوا أخيه في غياهب الحب (جبال، ص ٦٤)

هكذا تتقدم الكتابة وتظل توسع من فضاءاتها فتنتفتح على الشعر القديم وتجري الكلام وفق نسق يذكر بالوقفة الطولية من جبهة كونها لحظة وقوف في حضرة رعب الوجود

لقد ذهبوا بعيداً صوب أنفسهم

وذهبوا في الوحشة.

أيام تتلوها أيام،

الديار تضمحل في عين عاشقها

والجبال عرين الذكرى (جبال، ص ٤٧).

... لا أكاد ألمح جزيرة النخل

... لقد فتكت بها الرياح الهوجاء

وأماها البلى

صميم النص مع صور أخرى تحاكي الواقع وتجاربه. وهي التي تمنح الغرائبي جميع مبررات وجوده. لأنها إنما تمثل وجهه الآخر الذي يمنح الكلام مراجع متحققة في الواقع العيني

أدركني الظهيرة في الربيع الخالي

فقدت بعيري إلى شجرة غاف

هجرتها البلبو منذ أزمنة (جبال ص ٥٠)

تنشأ بين هذين البعدين (ذاك الذي يتبنيه الصور ذات المنبت الغرائبي وذاك الذي تجسده الصور التي تصف الواقع وتجاربه) علاقات تجاور وتناوب، أو تشابك وتمازج. فيضعنا الواقعي في حضرة الغرائبي. ويسلمنا الغرائبي إلى المحتمل أو المتوقع وفق نسق بموجبه تصبح علاقات التشابك والتناوب والتجاور التي تتوالى بشكل دوري بمثابة قانون إيقاعي لا يخلو من الدلالة. إن الواقعي مجرد عتبة مشرعة على الغرائبي المحجب في أقاصيه وتلاوينه. والغرائبي هو البعد المنسي مما نحسبه الياف ونخاله معاداً متعارفاً مكرراً. والكتابة حدث ترحال في ذلك الحيز الدقيق الممتد في المابين.

الكتابة وامتداداتها

إن اقتتان الكتابة بالأقاصي والنهايات، هو ما يمنحها هويتها من جهة كونها حركة لا وجود لها خارج امتداداتها وما ينتج عنها من تحولات وإيماوات. لكن تلك الامتدادات لا تتم بواسطة قانون التداعي أو قانون التضاد. وما أعنيه بقانون التداعي إنما هو محاكاة الكتابة للكيفية التي تطرح حسبها الذاكرة مخزونها في شكل تداعيات أو ومضات. وهو قانون عليه جريان الشعرية لدى العديد من الشعراء المعاصرين نذكر منهم السياب مثلاً^(٧). أما التضاد فإنه يعني اعتماد الكتابة على وصف المشاهد والصور والحركات المتضادة وفق نسق بموجبه تصبح تحولات النص قائمة على استدعاء التقويض لضده واعتماد معه. وهذا أيضاً ثابت من الثوابت التي عليها جريان شعرية العديد من النصوص لاسيما نصوص أدونيس مثلاً^(٨).

إن الامتدادات عبارة عن حشود من الحركات والصور التي تتوالد غزيرة لا تكل ولا يدرکها التوقف. فتصبح حركات النص ولوحاته ومشاهده ورموزه وصوره كما لو أنها تتراءى على أديم مرايا مهشمة. أو لكان النص محكوم من الداخل بنوع من الغيظ الدائم هو الذي يجعله يتشكل مأخوذاً بنصوص أخرى وأزمنة أخرى يمتلك منجزها الجمالي ويحاورها أو يستكشفها ويصورها في محارقه، فيما هو يعنى في مزاجه ذاته من صميم ذاته.

كديار أحبة غربت للتو (جبال، ص ٥٤).

ثم تنفتح على نصوص صارت جزءاً من ذاكرة الكتابة الشعرية العربية المعاصرة. لذلك تتردد في تلاوين النص في انحناءاته وتعرجاته اصداً من «الأرض الخراب» نقرأ مثلاً.

* ها أنا المبح الجسر الذي مشيت عليه الملايين

قبلي وتبخرت (جبال، ص ٦٧).

* بكاء الأمهات على ضحايا الطرق (جبال، ص ٦١).

* لأن الوقت قد تأخر

تأخر الوقت تأخر الوقت (جبال، ص ٧٤).

ونقرأ في «الأرض الخراب» (٩):

* جموع تدفقت على جسر لندن

* لم أكن أظن أن الموت قد أباد مثل هذا العدد

* ما هذا الصوت العالي في الفضاء

لغظ النحيب الأمومي

* أسرعوا أرجوكم حان الوقت / أسرعوا

أرجوكم حان الوقت

هكذا تمنع الكتابة في توسيع ذاكرتها مأخوذة حتى لكان النص إنما يتشكل مأخوذاً بالبعد الكوني المكتمم على نفسه في جميع الثقافات محاولاً أن يملكه . أو لكانه يفتح مجراه مسكوناً بها جسس معو الحدود بين الأزمنة والنصوص التي يفتح عليها لحظة تشكله وصيروره . فتصبح العلاقة بين النصوص على أديمه كما لو أنها أصوات تتنادى أو لكان كل نص يعضى في حركة طاقمة تحناناً ووجداً، لملاقاة صنوه ونظيره، لذلك كثيراً ما يفود التصادي بين النصوص الى نوع من التماهي بين الحيات والالام. فتتفتح تغريبة الراوي في النص على تغريبة رامبو مثلاً. بل إن تغريبة رامبو على طريق اليمن وبلاد الاحباش هي التي تتخذ من تغريبة الراوي والامه معبراً منه تتسلل الى النص

... تنحدر الرمال على الأفق الشرقي

المحاذي لبلاد الاحباش (جبال، ص ٥٤).

... ها أنت في البيداء

... الحقايب الجائمة كغربان البين

في انتظار قافلة لن تأتي

بطاقة السفر،

التي رأيتها البارحة في نومك ،

وأن تسأل المسافر الأسود،

أي الطرق تؤدي الى اليمن؟ (جبال ص ٥٨)

للنصوص مكرها إذن

ولها أيضاً سلطان هو الذي يجعل البعض منها يتغذى بالبعض الآخر ويصهره في محارقه. فتتحول منجزات تلك النصوص في تلاوين النص الذي استدعاها وصهرها الى طاقة يتمكن بواسطتها، من الانفتاح على ما تأسس قبله من ابداعات ويصبح، تبعاً لذلك لحظة تنام في مسار الابداع. وهذا يعني ان النص كيان تاريخي. وهو لا يستمد ابداعية وفردانية إلا من جهة كونه كياناً تاريخياً. إنه يفتح مجراه مأخوذاً بقديمه وماضيه أي ما تأسس قبله من نصوص وابداعات. وفي لحظة الكتابة يرد ذلك القديم. ويحضر الماضي وتطرح الذاكرة مخزونها على نحو سري موغل في الخفاء. فيصبح النص مهدداً لحظة تشكله ذاتها بالتلاشي فيما ليس منه. وهو لا يتمكن من افتتاح مجراه إلا إذا حقق الانقطاع عن ذلك القديم وانتشل نفسه مما علق بالذاكرة من مسالك الابداع ودروبه التي افتتحتها فيما مضى نصوص أخرى. لكن إبداعية النص مشروطة أيضاً بتحقيق التواصل مع ذلك القديم وتلك المنجزات. لا للاكتفاء بها واتباعها بل لغرافتها بعد صهرها في محارقه. لأن التقالير مشروط بالتواصل معها والانقطاع عنها في الآن نفسه.

هكذا ترسم الكتابة البعض من امتداداتها. فيصبح النص قائماً على نوع من التراكب الدلالي هو الذي يجعل من الشعر حدث تفكيك للتاريخ والواقع والنصوص. لا يعلن حدث التفكيك عن نفسه صريحاً بل يتخذ لنفسه مسارب ملتوية مواربة. ويصبح بمثابة قانون عليه جريان الكتابة وعليه متصرفها أيضاً. إن النص عبارة عن سيرة ذاتية. لكن السيرة تكف عن كونها سيرة فرد. كما أثرت وتصبح ضرباً من الاستحضار لثقافة تضي قدماً الى خرابها. وتاريخها لأرض كل ما فيها يتفكس. لذلك تنعت صراحة بكونها «أرملة العصور» ومستودع نفايات العالم». ثمة في النص تصريح بأن هذه الأرض مدائن صنعها النقط ليسرح فيها «السماحة الذين أتوا من كل بلاد العالم لامتصاص ضرع الأرض ما خلفه عظام حيوانات بائدة» (جبال ص ٦١). إنها أرض طفولتها اعمت في الرحيل. والنص يتكسى في بعض المواضع على طابعه السري ويخلق نوعاً من التوازي بين طفولة الراوي وطفولة المكان:

مشى خطوات كمن يراوغ نفسه فوق تلال طفولته المبعثرة، حاول أن يحتمي بشيء منها، شجرة أو ذكرى أو نبع. لكنه أحس أن لا صلة له بهذه الأمكنة ولم تكن له طفولة ما على هذه الأرض (جبال، ص ٦٩) وهو بذلك إنما يلج على أن الطرد من الفردوس فاجعة طالت الانسان والمكان.

من هنا تستمد الكتابة العديد من امتداداتها . فهي جسد
سامور بالفقْد . والفقْد هو ما يجعل منها خطاب إبادة
وإشهاد . لذلك تبتني حشودا من المشاهد تجسد الحيات
والأزمنة التي طالها الفقْد وطواها الغياب، فيطفح بمشاهد
ذات طابع فردوسي

غيمة بحجم سما كبيرة
تهطل مطرا وأحلاما

تبلبل نوام السطوح وقارة النخيل (جبال، ص ٥٢)

او تبتني مشاهد تضعفنا في حضرة زمن كانت الحياة
فيه غضة مشتهة، وكان لكل شيء بهائمه وعنفه ومعناه. ولم
تكن الكائنات تبلى وتتفسخ وتحلل، بل كانت تمضي الى
اقدارها ومصائرنا وتختار حثفها كإنصاف الآلهة. دون
مواربة ودون دهاء:

تشاهد الموت معلقا فوق قرون الأكباش
التي تبرع بثغائها نحو الأبراج
... ينحدر الرجال

على المضربات وفوق التلال
مخلطين بهدير الجبال ونواح بنات آوى
... أسلحة تغطي الجبال والغبال
تحت شمس آب الفائضة على الكون
وكانت المخلوقات تحسني حثفها
جرعة ... جرعة
من غير مواربة ولا دهاء
حروب واضحة

وقتل في مجد الظهيرة (جبال، ص ٥٥ - ٥٦)

تخرق هذه المشاهد ذات الطابع الفردوسي وتلك التي
تبتني الحياة في عنفها ومضائها والكائن في مجده وتساميه.
بمشاهد ولوحات في منتهى القمامة تأتي لتجسد هول الفقْد.
وتتشكل طائفة بالنوح، نوح على الذات.
مات دليلى وتقاطعت بي الطرق (جبال، ص ٥٩).

ونوح على المكان

أيها الصعراء
غادرك الركب تحت شمس ترضع أطفالها
بأضواء سامة

غارك الحق والباطل
... وغادرك الخريف الأكثر رافة

من ربيع المدن
غادرتك النجوم الأولى والأوائل

وضفاف الأودية
غادرك الزمان،

وما يظنونه كنزا ليس سوى آلة حثفك الرهبة
(جبال، ص ٧١).

وكثيرا ما يتحول النوح الى ندب على الإنسان وهو يبلى
ويتفسخ، وعلى المكان وهو يتعفن وينحل. وعندها تطفح
الكتابة بالادانة والفضح والتشفي
... بإذا أصفك:

أرملة العصور
أم مستودع نفايات العالم؟

بإذا نصف أنفسنا

... متكتئين على ساعد الخسارة

... نسلق ظلالنا كما تسلق العطايا الجدران

ونمضي صوب بحر لا يشبه البحر

متحدين بأرواح محمولة على محفة (جبال، ص ٧٢ - ٧٣).

لا يكتبني النص بابتقاء هذه المشاهد التي تتوالى لا تكل
وترسم للكتابة امتداداتها وتحولاتها بل يعصف بالحدود
الفاصلة بينها. فتعناصر المتضادات ولا تعتمل فيما بينها.
بل تتعاضد وتتزامن وتتغامى وفق نسق، بموجبيه يبلغ
التفكيك ذراه وتتكشف من الكتابة رغباتها الدفينة التي
نذرت نفسها لانجازها. ومن أجلها كان النص وحضر بينها.
إن الكتابة تتشكل مسكونة بهذا الرق تنفيه المتعاليات
وامتهانها . بل إن الرغبة العاتية في امتحان المتعاليات
وتحقيرها هي ما يصنع نار الكتابة ولهبها ونسفا. وهي ما
يمد الشعر بالمعنى. ويجعل منه ميدان مواجهة، مواجهة
الكائن لسلطة المتعاليات والمطلقات ومواجهته لهاشسته في
الكلمات والكلمات.

تتمكن الكتابة من تحقيق رغباتها المضمرة هذه، عن
طريق التصرف في الكلام وفق نسق بموجبيه تقطع الكلمات
والرموز في الصور من محاولتها الدلالية الحافة التي جرت في
اللغة مجرى العادة وتمضي في عكس دلالاتها السياقية
الممكنة والمحتملة. فالكلمات لا تقيم في العراء مفردة معزولة
ليس لها من المعاني إلا معناها القاموسي بل تحضر محاطة
بهالة من السياقات الممكنة والمحتملة. وعلى تلك السياقات
جريانها ومتصرفها أيضا فكلمة «ملائكة» إنما حملت الدلالة
على الأثري والسماعي، على المقدس والمتسامي، من
السياقات التي ما فتئت تتنزل فيها . لكن النص يمد، في
حركة وإعابة بما للكلمات من قيمة دلالية سياقية، الى
العصف بالمحتمل والمتوقع.

ملائك ترتطم بسقف البسيطة

حتى يخالها الرائي طيوراً كسيحة

تنقر فضلات البشر (جبال، ص ٤٩).

متكلس : جبال

هكذا يستل النص من مكوناته البانية لجسده ما به
يبتني فكرة الأقول الكوني الشامل. إنه يستدعي المحلي
(الصحرَاء / مدائن النفط...) لكنه يفتحه من الداخل على
الكوني المحبب فيه. ومن الذاتي ينقذ إلى البشري الشامل.
فتفتّح السيرة الذاتية على محنة الكائن مطلقاً. وتصبح
الكتابة إطلالة على الرعب المحتمي من المكان بأقاصيه
وأصقاعه وكواه الغمّة. لذلك يصبح النص، بدوره بمثابة
نشيد أسود يقطع قتامة ونياحة.

أيتها الصحراء .. الصحراء

ماذا ابتغي من قلبك الذبيح؟

ومن مدافن قتلاك ونفطك؟

إنني لا أرى، غير نمش يحمله بوذيون

وتعاوِذ أقوام هلكوا (جبال ص ٧٠).

ولذلك أيضاً يصبح المكان في النص ضرباً من الإيهام
بالواقع حيث لكانه مؤثّر بالفراغ وليس مليئاً. والناظر في
الكيفية التي تتردد حسبها عبارة «جبال» يلاحظ بيسر أن
قانون الاستبدال الذي يمكن الكتابة من عبور المتوقع إلى غير
المحتمل هو الذي يفتح العبارة على أبعادها الرمزية. فالنص
يؤمّي إلى أن الجبال هي الزمن متكلس. فيلعب «جبال»
تتلوها جبال، هذه الأبدية... (جبال، ص ٥١). ويعمّن في
تفخيم صورة الجبال «تزفر الجبال الهواء الثقيل / كأنما تلد
كوناً بكامله» (جبال، ص ٦١). فيوحى بمعنى العلو
والتسامي. وهذا يعني أنه يستدعي الكلمة محملة بمعناها
السياقي المحتمل. فكلمة «جبل» في التخيّل البشري معنى
العروج والصعود والتسامي لأن الجبل طريق صاعد من
الأسفل إلى الأعلى، من الأرض إلى السماء، من المادي الثخن
الذي يطاله البلى إلى الأثيري الذي لا يطاله البلى، بلإيجاز إنه
ما يصل الأرض برية الغناء التي شرد فيها الإنسان بالمساء
مسكن الآلهة وفردوس البداية المفقود. إن: «الجبال عرين
الذكرى» (جبال، ص ٤٧) هذا ما يقوله النص صراحة.

غير أن هذه الحركة بموجبها يتم استحضار المعاني
السياقية المحتملة تتزامن في النص مع حركة موازية هي
التي تسمح للكتابة بإختراف الحدود. فتتوالى الصور
والشاهد التي تبنتي فكرة النزول والسقوط من حالق.

✽ الجبال الجبال

مفازات من السراب والظل

هكذا تكف كلمة «ملائك» عن كونها دالة على التسامي
والمقدس والأثيري وتضطلع بدور هام في تجسيد الدوني
والوضيع. تبتني الكتابة طابعها القيامي وتفتح بالدلالة
على الرعب مكتفاً على الغريب والمقرف والدوني معتدّة في
ذلك على استبدال السياقات الممكنة لكلمة ملائك بسياقات
تأتي لتقلب صورة الملاك في الذهن. وهنا يتنزل التوازي بين
ارتطام الملائك بسقف البسيطة والطيور الكسيحة المشدودة
إلى الأرض شداً.

على هذا النحو يتقدم الكلام ماحياً المسافات الفاصلة
بين المحتمل وغير المتوقع فيعمد مثلاً إلى خلق نوع من
التوازي والانابة بين ما لا يقبل التوازي والانابة:

✽ تكرّ الفصول على الصحراء

في شكل ذئب وحيد

وفي شكل مثذنة (جبال، ص ٥٤)

✽ أنبياء يملأون الفضاء ... المتوقع : بالأدعية

بالصلوات

يطلب الغفران

غير المحتمل : باللعنة (جبال، ص ٧٠).

تتخذ ظاهرة استبدال السياقات الممكنة والمتوقعة
بسياقات غير محتملة طابعاً انتشارياً. وتصبح بمثابة
قانون من القوانين التي عليها جريان شعرية الكلام. وهنا
تننزل مثلاً عملية استبدال الكلب بالأفعى: «تراقب أهل
الكهف وكلبهم الذي أفرسته أقاعي الجيران». وهنا
أيضاً، تننزل أغلب المجازات التي عليها جريان الكلام
وعليها دورانه ومتصرفه. من ذلك مثلاً خلق علاقات بين
متصورات ذهنية وأفعال تدل على المادي الثخن «نرتطم
بالأبدية / ارتطمت بالأزلية / نرتطم بالصباح / هذه
الأزمة المكسدة أمام بابي / أزمة تنكس أمام بابي».

إن قانون الاستبدال هو الذي يمنح الكتابة امتداداتها
وهو الذي يمد الكلام بالمعنى. فالزمن حركة وانتقال
وتحول، وطبيعته تلك هي التي تجعل من الحياة محنة
يمكن أن تطاق وتمنح مقام الإنسان تحت الشمس معنى.
لكن الزمن في النص يغير من طبيعته وحالاته ويحترف
التكلس

تتحدر على سفوحها الذئاب وبنات آوى
في المساءات الكبيرة للقرى وللغزوات
وينحدر على ثغورها صليل الحديد (جبال ، ص ٥٢).
* تحلر الرمال من الأفق الشرقي (جبال ، ص ٥٤).
* قبائل ترتجف من الذعر
وأخرى تتحدر نحو السفوح (جبال ، ص ٥٩).
* نزلوا حديثاً من الجبال ومازال دمهم يسيل على
البطاح (جبال ، ص ٦٠).

الكتابة مكرها إذن

إنها تستدعي فكرة التسماسي والصعود وتمعن في
الأيحاء بطو الجبال وضخامتها كي يكون السقوط عظيماً.
إن الوجود مجرد إقامة في الربيع. ولا خيار أمام الكائن غير
الهبوط والمرارات. والكتابة لا تبني فكرة الأفول والعدم
لترثي الكائن بل لتوميء على نحو موغل في الخفاء إلا أن
للعدم فتنته وله أيضاً سلطانه إنه هو الذي يعد الوجود
بالمعنى كما قلت منذ حين.

تلك هي امتدادات الكتابة، وتلك هي النواءاتها
وتعرجاتها إنها لا تتشكل اتفاقاً وبختاً بل تجري على قوانين
هي التي تبني استراتيجيات الكلام وتمد النص بناره والشعر
بلهيه ولكن بنية النص ذاتها وكيفية انفتاح السيرة الذاتية
فيه على سيرة الثقافة التي ينتمي إليها، واحتفال الكتابة
بالعدم على هذا النحو، إنما تشير جميعها إلى أن النص إنما
ينتمي إلى ثقافة مآزقها أعنى من أن تتقال . إنه نص ماهول
بالفقد لأنه طالع من تصدع تاريخي خطير. والشعر إنما
ينهض ليضطلع بأشد أدواره خطورة - الإشهاد على أن لا
معنى للكائن خارج خساراته والإشهاد على أن لا شيء كبر
فيها ومن حولنا غير أحراننا وفجائعتنا ومحنتنا.

ثمة خروج إذن.

ثمة تبديل طال وظيفه الشعر.

إن الكتابة لم تعد تجري لتحقيق غاية نفعية بالمعنى
الاجتماعي بل تعصف لحظة تشكلها وابتنائها لغرائبيتها
بقانون تلازم الجميل والتنافع، وهو قانون يعتبر الأبعاد
الجمالية في النص مجرد طليعة تتضاف إلى المعنى المراد
إيصاله كي تشد المتلقي عن طريق إثارة الذاكرة في نفسه
وإمتاعه. وبذلك يكون الأمتاع مجرد وسيلة غايتها تحقيق
المأزسة . هذا هو القانون الذي أقرته نظرية العرب القدامى
في الشعر والشعرية واعتبرته مقصد الشعر ومطلعه وغايته

التي إن حاد عنها ألدج في التيه وتلففته الفتنة والغواية
والضلال (١٠). والناظر في المشاهد الغرائبية التي تشغل
من جسد النص مساحة هامة يدرك بيسر أن الجميل يفتتح
على المرعب ويتعاهى مع الخفيف والفائق «... البشر وقد
عادوا إلى بطون أمهاتهم / ملوثين (جبال، ص ٤٩) /
شعوب وقبائل / تجرفهم الرمال والفيضانات / ويبقى
أثرهم على سطح الكوكب / المتلاشي في هذيانه (ص ،
٥٢-٥٣) / ملائكة ترتطم بسقف البسيطة (ص ٤٩) /
الموت مطبق على قرون الأكباش (ص ٥٥) أقلاك تقود
بعضها كعميان شرسين ومجرات غاضبة / على وشك
الاقتيال (ص ٦٦).

يوهم هذا الخروج عما أقرته النظرية القديمة بأن
الكتابة تتصلص من القديم العربي وتمثل من التاريخ في
خلائه، والحال أنها إنما تقيم مع قديمها وماضيها وذاكرتها
أكثر من علاقة سرية ليلية. هيما يتنزل استدعاؤها للوقفة
الطللية من جهة كونها لحظة إطلالة على رعب الوجود .
وههنا أيضاً ينكشف لنا أن تماهي الجميل والمرعب هو
بالضبط ما حرص القدامى على تغييبه لحظة قراءتهم
للنصوص الإبداعية لأنه هو الذي يمد الكتابة بنارها
والشعر بلهيه ويمد الإبداع بالمعنى ويفتحة على الحرية
حرية الكائن في مواجهة رعب الوجود.

إن الانقطاع عن القديم يصعب ضرباً من التواصل مع
المسكوت عنه من ذلك القديم. والنص إنما يتنامى ويلتفت
مجراً ابتداءً من ذلك المسكوت عنه. يكفي هنا أن نعود إلى
النصوص التي تشغل من تراثنا هوامش المقموعة ،
نصوص المتصوفة والرحالة والف ليلة وليلة وكتب الفقه
وسندرك أن انفتاح الجميل على المرعب في تلاونها هو الذي
يمنحها طابعها الانشغافي ويحولها إلى فضاء فيه يترامى
من متخيلنا ما ظل في عد العدموم . والحال أنه ما فتى يلون
سلوكياتنا ورواينا ويعيق العديد من مكبوتاتنا ويتحكم
بطرائق مقامات تحت الشمس.

الكتابة توغل في منطقة الخطر

إن الناظر في نص «أخبار مجنون ليل» يلاحظ بيسر أن
الكتابة تمعن في تنويع مكوناتها البانية لجسدها فتخترق من
الداخل بحشود من الأصوات والأزمنة والانساق. وفي
صميمها يتعاضد النثر مع الشعر.

لكن النثر يتعدى ويختلف فريد في شكل أنوع. ويتعدى
الشعر ويختلف أيضاً. وهذا يعني صراحة أن الكتابة تفتتح
مجراها مأخوذة بالأقاصي والنهائيات كما قلنا سابقاً . لذلك

تمضي بالغة الى أقصى إمكاناتها وتنوع مكوناتها على النحو التالي:

١ - النفس

- ١ - بعض من أخبار المجنون الواردة في المتون القديمة.
- ب - أخبار المجنون بعد أن تصرف فيه النص المبدع وأعاد إنتاجها وصياغتها.
- ج - تعريفات للعب باب المودة / باب المودة (كلمها بعد) تذكر تعريفات الصوفية.
- د - محاكاة لطرائق الناصريين القدامى في تعريف الكلام / محاكاة لأقوانين القرآن والمتصوفة في تعريف الكلام.

٢ - الشعر :

- ١ - أشعار قيس بن الملوح.
- ب - النص المبدع (موزون).
- ج - النص المبدع (متخل عن الوزن).

تبعاً لذلك يصبح النص فضاء في رحابه يسترد الشاعر حريته ويشعر في اللعب بالنصوص والأزمنة وفق نسق يعجبه تصبح الكتابة واللعب صنوين. صحيح أن حدث إدراج النصوص التراثية في النص المبدع يوم الظاهر بأنه مجرد توظيف للتراث درجت القصيدة المعاصرة على تحلية نفسها به واعتماده طريقة في التواصل مع قديمها وماضيها. لكن الحدود الفاصلة بين النثر واختلافه وتعدده والشعر في اختلافه وتعدده أيضاً تلتبس حتى أنها تسمى أو تكاد. وبدلها تتأسس حشود من الوشائج السرية المتعددة التي تقي النص، رغم اختلافه وتعدده وتنوع مكوناته وحركاته، من التفتك والتشظي. وتجعله حياً نوعاً من الفيض الدائم. فيظل يزاوج ذاته من صميم ذاته محطماً الأنظمة ومفترقاً الحدود. ويفتح له مجرى بعيداً داخل منطقة الخطر. هكذا تأتي ظاهرة تنادي النصوص التي اضطلعت في نص «هذيان الجبال والسحرة» بدور قانون عليه تحولات الكتابة وتندس في تلاوين نص «أخبار مجنون ليلى» لكن التنادي يصبح أكثر مضاء وأشد توتراً. ذلك أن الشعر يمثل في حضرة مستحيلاتِهِ ويخطأها ما حيا المسافات الفاصلة بين الشعر وبقية الأنواع. انه يفتح مجراه في تلك العتبة الدقيقة التي في رحابها تتقاطع الأنواع وبذلك تلتبس الكتابة بهجيم سمات المناهضة.

ثمة أكثر من علاقة سرية ليلية تنشأ بين النص التراثي المتعدد والنص المبدع في تعدده واختلافه أيضاً. فيصير كل نص أو نمط بمثابة وجه وصنوه بمثابة قفا. ثمة وشائج

دلالية موغلة في التخفي من خلالها يتضح لنا أن النص عبارة عن مראה متناظرة على أدبيته تتراءى جميع أبعاد الكلام ولا يمكن لأي منها أن يضعها في حضرة تلك الأبعاد جميعها لذلك تتخذ الوظائف والدلالات طابعاً انتشارياً. إن النصوص المختلفة المتباينة تقيم فيما بينها حشداً من علاقات تتغير لا تكل. فتتجاوز أو تتناوب ثم تتشابك أو تتماهى وفق نسق دوري يعنى هو الآخر في التبدل والتغير إن كلاً أو جزءاً. فقوم تلك العلاقات بأنها تتشكل صدفة واتفاقاً وخبثاً. ويوم النص من ورائها بأنه محكوم بحال من الهذيان بلغت المهنتي.

لكن الناظر في انحناءات الكتابة في تعرجاتها والتواءاتها سرعان ما يلاحظ أن لا اتفاق هناك ولا صدفة فللكتابنة متعلقها الذي ظلت تنشده وتبقيه فيما هي تنهض وتكون ولها أيضاً مقاصدها واستراتيجيتها في التعامل مع النصوص التراثية. ثمة اضممار إذن. ثمة مكر...

ثمة تواطؤ ينشأ بين ما هو تراثي مستقدم من القديم العربي وما هو مبتدع لا صلة له بذلك القديم وهو تواطؤ يوجب يوضع النص التراثي أسراراً ومروزة في المتناول أمام النص المبتدع. والكتابة إنما تتحول الى حدث انشقاقي وتستمد أصالتها من جهة كونها تستدعي نصوصاً تراثية توظفها أو تنكيه على منجزها الجمالي بل من جهة كونها تتحرك في المكر. وفي المكر أيضاً تبتني علاقاتها بقديمتها وماضيها وهنأما بالضبط خطورتها. هنأما أيضاً يعلن طابعها الانشقاقي عن نفسه إنها تدخل مع النص التراثي في علاقة استكشاف وتحويل واسترداد في الوقت نفسه.

تتجلى هذه العلاقة بأبعادها الثلاثة من خلال استراتيجية الكتابة ذاتها. فالنص إعادة كتابة لغربية قيس وليلى. وهذا يعني أن الحكاية الواردة في كتب التراث هي التي ستسرم للنص حدوده وضافه ومداه. إن يكون هناك أي تضيق أو أية توقعات وانتظارات. ما هو دور الكتابة إذن وأي تحد يدع بها إلى إعادة صياغة حكاية صارت من كثرة التداول والشيوخ في عداد المتعارف والمكرر والمعاد؟ هل يعني هذا أن الكتابة تنطلق من تسليم بأن الحكاية لا تخلق النص؟ ما الذي ينتج النص إذن؟ ما الذي يصنع قوته؟

ههنا، أي داخل هذه الرحال، تفتتح الكتابة مجراها ومن هنا تستمد خطورتها وأهميتها باعتبارها حدثاً ينهض

مأخوذاً بالأقاصي والنهائيات . فالنص يشرع فيما هو يستدعي الأخبار من كتب التراث، في تقليدها كما الحطب على النار . ويعمل على محاورتها واستكشاف المسكوت عنه في تلاوتها لتلك المعنى في التشكيك فيها والسخرية من واضعها يعلن مثلاً «الصحيح الذي هو شك خالص أن قيساً وليلى عامريان» (أخبار ، ص ٢١) . ويصف الأخبار بأنها أهواء «رواة يعيشون بالأخبار كل على أهواء» (ص ٥٧-٨٥) «رواة يعيشون بالسيرة» ص ٦٩ . ويشرح في التصرف في الأخبار والوقائع والأحداث . فيؤهم بأنه يحرف المتن القديمة فيما هو ينفذ ، في حركة قصدية وإعصية ، إلى المسكوت عنه في تضاعفها «أما نحن فقد رأينا أخبارنا.. في رفع أسقطها الوراقون واحتقت بها الأحلام ، وكشفتها لنا طبيعة المحبة» (ص ١٥) .. «وقد جرينا في أخبارنا على ما يروق هواناً ويشخذ خيالنا بشطحه» (ص ٦٤) . لذلك تصبح شخصيات الحكاية بمثابة منطقة تقاطع بين المرفي واللامرئي . والمحتمل وما فوق حدود الاحتمال يقول عن ليل مثلاً: «روت قريينات لها أنها من الجن إلا قليلاً ومن الإنسان بمقدار» (ص ٢١) . ولذلك أيضاً تفتتح العلاقة بين قيس وليلى على أبعاد جنسية أوروبية أي على ما يجعل منها ضرباً من الاحتمال بالذمة وتمجيدها للجدس .

ففي تلك الساعة تقلت الأزمة والأعنة .. ولا يعود للحدود معنى فالغيم نازل يمسح العلامات والملاحم .. وتبدأ حواس لا حصر لها في الشغل .. ففي تلك الساعة لا نعرف أينما يشعل جسد الآخر وأينما يطفئه ، أينما الجمر وأينما الهواء (أخبار ، ص ٧٦) .

هكذا يصبح الاقتراب من المتن التراثي ضرباً من الامعان في التباعد عنه . وفي هذا الحيز الممتد ما بين حدث الاقتراب وحدث التباعد يجد الاختلاف له موضعاً يشغله ويشرح في العمل . والاختلاف هنا إنما يمثل في حد ذاته طاقة خلاقة . إنه يضمن في حضرة تباين أنماط الخطاب وعدم توأصليتها ، إن الخطاب الوارد في كتب الأخبار القديمة خطاب تاريخي أخلاقي تعليمي . وهو من جهة كونه تاريخياً أخلاقياً إنما يتعارض بالكل مع الخطاب الجمالي الذي نذرت الكتابة نفسها «في نص أخبار مجنون ليل» لتحقيقه وإبنتائه .

ذلك أن الأخبار في كتاب الأغاني إنما ترد محكمة من الداخل برغبة في لجم الحكاية والحد من امتداداتها ومداها . شمة احتكام إلى العقل يعطن عن نفسه وفق طرائق عديدة .

* تشكيك في وجود قيس وقصته . تقرأ مثلاً «ونذكر

إبراهيم بن المئذ الحزامي عن أيوب بن عبيدة أن فتى من بني مروان كان يهوى امرأة منهم فيقول فيها الشعر وينسب إلى المجنون وأنه عمل له أخباراً وأضاف إليها ذلك الشعر فحمله الناس وزادوا فيه ^(١١) . ويصل التشكيك إلى حد الجزم «وأخبرني عمي عن الكرائي عن العمري عن العتبي عن عوانة أنه قال المجنون اسم مستعار لا حقيقة له وليس له في بني عامر أصل ولا نسب فسل من قال هذه الأشعار فقال فتى من بني أمية» ^(١٢) .. «ثلاثة لم يكونوا قط ولا عرفوا ابن أبي العقب صاحب قصيدة الملاحم وابن القرية ومجنون بني عامر» ^(١٣) .

* تعطيل للجوانب الرمزية والخيالية وصياغة للأخبار وفق نسق يجعلها تتماشى مع المحتمل ومع المتوقع . وهنا يتنزل التشكيك في وجود قيس واعتبار بعض ما جاء في الحكاية مجرد مفلاة .

* إجراء الأخبار وفق نسق يجعل منها خطاباً أخلاقياً نفعية باللعني الاجتماعي وذلك بالالاحاح على فكرة العفة والعذرية .

أما الكتابة في نص «أخبار مجنون ليل» فإنها إنما تنهض لتلح على أن الأخبار الواردة في المتن القديمة قد أفقرت الحكاية وعصفت بغناها وبما يتكتم في تلاوتها من أبعاد رمزية محببة . والحال أن الحكاية إنما ضمنت بقاءها فاعلة فينا إلى اليوم وأمنت استمرارها ، بما تحتوي عليه من أبعاد رمزية محببة . لا بما تقهه منها على أنه حقيقة وواقع وأحداث جرت في التاريخ لذلك تعدد إلى إعادة ابتنائها وفق نسق يرجع للحكاية أبعادها المعطلة وينتشل ما تنطوي عليه من بهاء . ولذلك أيضاً تصبح شخصية قيس وشخصية ليل بمثابة عتبة واصلية بين الحدود . حدود الواقعي المحتمل والخيالي المتواري في رحاب الواقعي نفسه .

ففي حين تكتفي الأخبار بالإشارة إلى أن قيساً مجرد إنسان شاعر عصف الحب بقلبه فتوغل في ليل الجنون ، وليلى امرأة مثل كل النساء . وتشكك في وجودهما . ترسم الكتابة قيس صورة ترفعه إلى مصاف الرمز «لم يكن جسداً حديقة الحصن كان» (أخبار ، ص ٣٢) . هكذا تعلن الكتابة . أنه الرغبة والشهوة والغواية القاطنة في الجسد . وهو الميل الجارف إلى عدم المنوع وقتل المحرم . إنه «يتقمص القاطن والمسافر ويفضح كل جبان يخفيه عشقه على امرأته ، وكل خاشية تكتم ولعها بغير زوجها» (ص ٦٨) . بل هو النزق المتواصل في الكائن ، ذاك الذي «... يفتن

جموح الأهواء ويروض الجسد. وهنا تنتزل مثلا، جملة من الأحاديث تسبوا إلى الرسول. وهي تلح جميعا على أهل المدن الجاهلية واستسلامهم للذة والشهوة والغلبة» (١٥). وما قاله ابن الجوزي في كتابه «ذم الهوى» (١٦).

لكن هذا الحرص الصريح على إقصاء الجسد وترويضه يتخذ في أغلب الأحيان، طريقة في الحضور أكثر تكتما وأشد تسترا ويندس في الحكايات والأخبار على نحو موغل في التخفي. هذا ما تنهض الكتابة لتشده عليه وتمعن في تفكيكه وتقويضه. لذلك يكفي أن تعود إلى كتاب الأغاني وننظر في أخبار جميل وأخبار وضاح اليمن، حتى ندرك أن واضع الأخبار لم يكن بريئا إطلاقا. إن جميلا ينجو من الموت لأنه رفض الامتنال لنداء جسده (١٧). أما وضاح فقد لبى النداء نداء الجسد فقمى إلى حلقه (١٨).

هنا أيضا، علينا أن نقرأ الأخبار في معناها الرمزي. لاسيما أن هذه الأخبار إنما تلح على أن الخلاص مشروط بإقصاء الجسد. وهذا تصور ينظم رؤية القدامى ويديرها. ذلك أن إقصاء الجسد إنما يتضمن بالضرورة إفراغا للحب من محتواه من جهة كونه ميدان مواجهة وعنف. ومن جهة كونه تجربة وجودية مصدرها الاستيقاظ المفاجع على رعب الوجود. بل إن إقصاء الجسد يتضمن إقصاء ماثلا للريغيات والأهواء وتدجيلا للكائن. لذلك توهم الحكايات في هذه الأخبار بأن مدارها مجرد أحداث عارضة حدثت في أزمنة خلت. ولكنها إنما تضعنا، حين نتملاها في حضرة صراع يجري بين السماء والأرض. بين المتوحش والأليف بين الرغائب وما يمنعا لذلك سنجد هذا المتوحش هذا المهدور دمه ينتقم لنفسه ويثار لها. بل إن الأرض ستثار لنفسها من السماء في كتب الأخبار والتاريخ والرسائل وفي النصوص المهمشة حيث تصبح السماء في خدمة الأرض، والمقدس في خدمة اللذة والشهوة والغبطة.

يكفي هنا أن نشير تمثيلا إلى أن كتاب الشيخ النفرابي (١٩) يحول الابتهاال من إنشاء يرفع تمجيذا للسماء إلى قداس يقام في حضرة الأرض والجسد.

هنا تنتزل الكتابة. وهنا أيضا تنكشف رغباتها الدقينة المضمرة. إنها لا تلغي ذاكرتها بل تستدعيها وتستكشفها. ولا تمحو قديمها بل تتنامى ابتداء مما ظل منه مصدرا مغيبا محجوزا. إنها تتنامى ابتداء من المسكوت

النساء على أزواجهن ويتنصر لشريعة العشق» (ص ٦٨). وهو الوجد زارع الفتنة. وأشعاره ليست مجرد كلام يجري إلى غاية نغمية ويمجد قيم المجموعة بمدح الخصال المدوحة للحث عليها وذم الخصال الذمومة للتفريط منها. إنه كتابة في الحب. والحب ليس مجرد عاطفة تنشأ بين شخصين أو علاقة تصل بين جسدین بل هو ضرب من الخروج والانشقاق على قيم المجموعة. إنه تمجيد للذة واحتفال بالجسد يجعل «كل امرأة تقود النخب نحو فجها العميق مؤرجحة قنديلا من الزبرجد يهدي العشيقي ويضلل غيره» (ص ٦٨). وهو الذي «بغت غلظة الأكباد ويوقظ غلظة الأفئدة. يفرر بالصبايا كي يكشفن قمصانهن لفتيان كاد الحب أن يفكك بهم وهم يتدافعون بالمناكب مولعين في تهلكة بلاربيب ولا هودة» (ص ٦٨).

والثابت أن الرغبة العاتية في استكشاف الأبعاد الرمزية التي حجبتها الأخبار البانية للحكاية هي التي جعلت الكتابة ترسم لليل صورة ملتبسة تجمع إلى الأثيري الأرضي، وإلى البشري الإلهي «كانت امرأة اسمها ليل قيل أنها جميع النساء وقيل عنها ملكة من الجن تراءت لشخص» (ص ٦٨). وترسم للحب صورة تعارض بالكل مع مفهوم العفة والبراءة والطهرانية التي توسعت الأخبار في الانحاض عليها حرصا منها على خدمة قيم المجموعة وتمجيدها وإعلانها. إن الحب يفتتح على النزق وعلى الشهوة بل إنه «عرس أخلاط. هلغ في العناصر جحيم وجنة وما بينهما» (ص ٧٤)

وهم هي العفة إذن.

فليل حين تلتقي بقيس

تتمرغ في صدره الفاره مطولة الشعر، فارطة من كل قميص، وهو يمنحها ما منعت عنه وما جاءه إليه (ص ٢٧) (....) تتمرغ في ثنياه ويندس في أردانها تتدافع به وترنح معها تتهدج ويتهدج ويقتبل ويصيدها مثل الهذيان والسهرة سراق بلا سقف» (ص ٤٧).

هكذا يعلن الاختلاف عن نفسه ويشعر التفكيك في العمل. إن الكتابة تواجه قديمها مزعجة القيم الوهمية التي حرص العرب القدامى على زرعها في النصوص الإبداعية زراعا. وغايتها من ذلك تحويل النصوص عن مقاديرها كي تنهض بمهمة نغمية بالمعنى الاجتماعي وتقى بحاجات المدينة الفاضلة، مدينة العقل الذي يكبح الرغائب ويحد من

عنه والمطلوب نسيانه وتناسيه من تلك النصوص أعني صدورهما عن متخيل ندرك حين تنلناه ونحيط برموزه أن الكائن ماهول بالحنين الى عالم لا إكراه فيه وليس فيه ممنوعات أو محرمات، عالم نشوة وغبطة وغواية.

هكذا تمارس الكتابة على النص التراثي نوعا من الاستكشاف والتحويل. وبذلك تسترده وتعيد ابتناؤه وفق نسق يمكنها من تملك ناره ولهبه، فكيف الحب، في تلاوينها، عن كونه مجرد عاطفة مالوفة متعارفة ويصبح فعل وجود. ويكف الشعر عن كونه مدائح وأناشيد ترفع في امتداح خصال المحبوب واعلاء قيم المجموعة. ويصبح حدث انشقاق وتعدد. إن هذا الطابع النزقي، هذا الاحتفاء باللذة والاحتفال بالجسد هو ما يمنح الكتابة أبعادها الرمزية ويمنع الحب هويته من جهة كونه حدث مواجهة. هذا ما ينهض النص ليقوله إن الحب تجربة تضع الكائن في حضرة الموت وبإزاء العدم. وتفتح الهشاشة في اللذة وبواسطتها. وبذلك يصبح الشعر اعراي الكلام في الحب بمثابة فضاء تسترد فيه الذات حريتها وتتشل نفسها من الممنوعات والمحرمات. بل إن الكتابة تصبح هدما للمعطيات ودعوة الى التمرد على المتعاليات.

وهكذا يكرس النص الاختلاف من جهة كونه طاقة مغايرة بامتياز. فيبني متعلقه ويقول مقاصده. إن الحرية والاختلاف والإبداع مستقل مجرد شعارات يتجمل بها خطاب الحداثة ويستر بها على هشاشته ما لم نشرع في مساءلة قديمنا الذي نعتقد وأمين أنه يقطن الماضي وليس له علينا وعلى نصوصنا وسلوكنا سلطان. إن الإبداع مشروط في جانب مهم منه بتحرير ذاكرتنا المجسزة ومتخيلنا المجوز. وهو مشروط أيضا بمساءلة القديم العربي قصد استكشافه واسترداده. واسترداده كغليل بأن يكشف أمام الفعل الإبداعي نفسه امكانية التغاير مع ذلك القديم الذي زرع زراعا يقيم وهمية كانت وما تزال تمنع في تغريبنا عن واقعنا وتصنع تحت الشمس نكدنا. إن الهوية متحولة وليست ثابتة. والانسان نفسه ليس شكلا ثابتا. إنه حركة وانتقال وتجاوز. ومن مآزقنا نتمتع مع تراثنا وقديمنا ببراعة ساذجة فنأخذ الرمزي على أنه واقع وحقيقة دون أن نعي أن أقول الثقافة نفسها إنما ينتج عن أقول رموزها.

إن العرب القدامى قد تحركوا في المكر. وفي المكر أيضا بنوا نظرياتهم وحكاياتهم وتقنوا في وضع أخبارهم وتحديد رؤيتهم للكلمة والانسان. وهذا يعني الا سبيل الى

استرداد القديم العربي وزعزعة القيم الوهمية المزروعة فيه زراعا، ولا سبيل الى استكشاف ما يوجد في القديم من قيم جمالية انسانية، لا سبيل الى الانخراط في أسئلة الراهن الثقافي، إلا بإقامة علاقات جديدة مع ذلك التراث الذي مازال يشدنا إليه شدا ويحول البعض منا الى كائنات مسخ، كائنات «محشورة قشاة». إن النصوص القديمة تحتوي على جانب من متخيلنا ظل في عداد اللامفكر فيه والمسكوت عنه، ولا يمكن أن ينكشف إلا بإعادة استكشاف تلك النصوص للاحاطة بطابعها الرمزي الذي حرص القدامى على تخييبه ولجمه لأنه لا يقي بحاجاتهم في لحظتهم التاريخية تلك التي أمعنت في المخي.

هكذا تنهض الكتابة في النصين ماخوذة بالمتخيل تهفو الى استكشافه، مفتونة بالمسكوت عنه تنشد استرداده من عمة الأغوار والتنامي ابتداء منه. وهكذا يفتح الشعر على أسئلة الراهن الثقافي ويمتلي بصفيها وعنفها ومضائها. فتصبح الكتابة حدث استكشاف لمخيلنا المجوز واستدعاء للعسي في ذاكرتنا المليئة بالانقطاعات والتصدعات. لا سيما أن تحرير الفعل الإبداعي نفسه من وهم الهوية وهم التطبيق لا يمكن أن يتم إلا مروراً بتحرير الذاكرة المجسزة، وتحرير الحديث العربي لا يمكن أن يكون إلا بتحرير القديم العربي مما طالعه من تدجين وترويض واحتواء.

إن القديم لا يقطن الماضي بل يقيم معنا على الأرض، ويتخذ منا ومن ذاكرتنا وأجسادنا وجداننا الجماعي معبرا منه يتصل الى لحظتنا الراهنة ويواصل في السر العمل. والقادمة التي تصود هذه الأيام مظفرة وتتخذ من الثقافي ميدان عمل إنما تستمد جميع ميررات وجودها مما يمتلكه القديم في لاورعنا. في وجداننا الجماعي من قدسية وأهمية ما فتئت تصنع تحت الشمس نكدنا. فالتراث قد زرع يقيم مفارقة، قيم مطلقة، قيم حرصت على تدجين الكائن وترويضه خدمة للمتعاليات والمطلقات.

لا خيار.

ولا توسط.

إن استرداد القديم العربي مشروط بتحريره من القيم الجمالية التي مازلت تصدر عنها ونكرسها لحظة قراءتنا لقديمنا وماضيها فيتحول الى عامل تقريب وإغتراب. وقتها سنكتشف أن الكتابة في أغلب النماذج الإبداعية (الواقع في المركز: بدءا بامرئ القيس ووصولا الى المعري، وذلك الرمي في الهامش مثل النصص الصوفي والنص الاباحي

ونصوص السير... الخ) إنما توهم بأنها انخرطت في التصور النفقي الوظيفي الذي أقرته نظرية العرب القدامى، لكنها إنما ظلت تتشكل مكرسة الانشقاق عليه وفق نسق موجبه توهم الذات الكاتبة بأنها تكرس قيم المجموعة مدحا وهجاء فيما هي تمارس الكتابة من جهة كونها فعل وجود وحدث انشقاق. وتثار نفسها من تلكم القيم.

الهوامش

١ - تتنهد هذه المراجعة شكل مطالبة بإعادة النظر في راهن الشعر العربي. يمكن أن نعتبر مقال محمود درويش «نقدنا من هذا الشعر المنشور في مجلة الكرمل عدد ٦ ربيع ٨٢ بمثابة تجسيد لهذا الموقف الذي يهيج به العديد من النقاد والشعراء. يقول محمود درويش «إن ما نقرأه منذ سنين يتدفقه الكمي المزهور ليس شعرا إلى حد يجعل واحدا مثلي، متورطا في الشعر منذ ربيع قرن مضطرا لإعلان عشيقه بالشعر. وأكثر من ذلك يهتق ويذريه ولا يفهمه. إن العقاب الذي تعرض له يوميا من جراء هذا اللعب الطائش بالشعر يدفعنا أحيانا إلى قبول التهمة الموجهة إلى الشعر العربي الحديث.. على الشعراء أن وجدوا أن يدخلوا في عملية حساب النفس السري. هذه فترة النقد الذاتي إذ كيف يتسنى لهذا اللعب العملي أن يوصل إلى إعادة النظر والتفكير بكامل حرية الشعر الحديث، ويفرغها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية إن تجريبية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض حتى سادت ظاهرة ما ليس شعرا على النقد واستولت الطفليات على الجوهر لتعطى الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة. والغموض، وتقل الأعلام والتشابه الذي يوشى رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعرا» (ص ٢٠).

٢ - د. خليل النعيمي، مجلة دراسات عربية، عدد ٦ السنة ١٩٩٠ نيسان / أبريل ١٩٩٣، ص ١٠٣. يقول خليل النعيمي في نيرة طافحة بالتشفي: «كما صنعنا الفن الشعري قديما عندما كنا بحاجة إليه، فنحن في سبيل تشييعه الآن، ويأتي موته دليلا على نمونا. فلقد بدأت لمادة الشعرية تساقط خلفنا ونحن نأخذ الخطى دون أن نلتفت أنفاسنا في عصر غليان وسائل الاعلام الأكثر دقة الأسهل استعمالا والاعم انتشارا، ويجزم بأن الشعر توغل في عمق الأفول معنا، «خطوة أخرى ويموت الشعر».

٣ - يقول أدونيس، «ليست الدأشة وحدها ليست موجودة في الحياة العربية وإنما الشعر نفسه هو كذلك غير موجود». انظر بيان الدأشة، ضمن كتاب البيانات إصدار أسرة الأدباء والكتاب، البحرين ١٩٩٣، ص ٥٧ ويصل درويش: «إن تجربة الدأشة قد تمررت جميعا فأصبحت القصيدة العربية قصيدة واحدة تالِب على كتابتها آلاف الشعراء... ثم يهزم معنا نحن محتاجون إلى العودة إلى الأصل»، انظر مجلة «المجلة» العدد ٣٨٩ السنة ١٩٨٧، ويجزم سعدي يوسف قائلا «مئة دليل شعري ينتهي والشعر العربي الآن في درجة الصفر» انظر مجلة الوسط.

٤ - الثابت تاريخيا أن طه حسين «أحد رؤوس ألقاب التحديثي في ثقافتنا المعاصرة، قد طالب الدولة العربية الحديثة بأن تتدخل لتحمي الشعر من عبث العابثين. فكتب: «إن الشعراء الجدد «لم يحفظوا الأساطير... ولم ينشئوا مكان الأدب الذي أهملوه أدبا جديدا وإنما أنشأوا أهوا ولعبا، لذلك اتهم الدولة بأنها لا تحمي الشعر من عبث

العابثين ولا تصون حقوقه من عدوان المعتدين ولا ترد عنه يغي الباعثين». لذلك عمدت الدولة الحديثة (!) إلى التدخل وأعلنت سنة ١٩٦٤ في بيان صدر عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر أن الشعر الجديد مؤامرة «ضد الإسلام والعروبة». انظر كتاب غالي شكرى، من الأرشيف السري للثقافة المصرية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٥، ص ٨٩.

٥ - سيف السريحي: جبال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦، منشور إلى نص «هذيان الجبال والسحرة» بكلمة جبال

٦ - قاسم حداد: أخبار مجنون ليلى، نشر الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين ١٩٩٦، سنشر إلى نص «أخبار مجنون ليلى» بكلمة أخبار

٧ - حللتا هذه الظاهرة في كتاب في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، ط ٣، تونس ١٩٩٧.

٨ - نفس

٩ - ت. اس. إليوت: الأرض الخراب، ترجمة أدونيس ويوسف الخال دار مجلة شعر، بيروت ١٩٥٨.

١٠ - يقول حازم القرطاجني معبرا عن تصور انتظم رؤية العرب وأدراها، أن الفأين من الكلام إنما هي «استجلاب للمنافع واستدفاع المضار، منهج البقاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الجيب بن الفوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦، ص ٣٤٤. تصدر نظرية العرب القدامى في الشعرية عن هذا التصور وتؤكد عند هذه المسألة طويلا في كتاب لنا بعنوان «الشعر والشعرية» والفلاسفة والمفكرين العرب ما أنتهزم ما هغو إلى «إله» الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩٢، وتبين جميعها ومداه في «كتاب للفتاوى والتلافي في النقد والشعر» وبيانا أن الغرض من الكتابة الشعرية في التصور البياني إنما هو تحقيق النفع بالعلم الاجتماعي لذلك ألح المفكرين القدماء بدءا بالجاهلية وصولا إلى حازم القرطاجني وأبن خلدون على أن «الشعر كلام مفيد»، والكلام المخيل في تصورهم هو الذي «يجمع إلى جودة الألفاظ جودة الأفكار»، بتولده «الألفاظ ما ينبغي عليه القول من إبعاد جمالية تثير اللذة في ذات المتلقي وتشد إلى الكلام شدا. أما «الأفهام» فينتج عن الألفاظ التي تحصل المتلقي والأفهام إنما يعقبها المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي قصدا استنفاضا لفعلي شيء أو استقارزه للنفور منه والعدل عنه. لذلك تخفي الأقاويل الشعرية في اتجاها كبريين ولا خيار المدح والهجاء، مدح الفضائل المدحوة بتعسيها وتجميلها واستنهاض المتلقي لطبيعتها، وذم الفضائل المنومة للتثوير منها بتقبيحها في ذهنه.

١١ - الأصفياني: الأغاني، دار الفكر للجمعيات بيروت ١٩٧٠، ج ١، ص ١٦٩.

١٢ - نفس

١٣ - نفس

١٤ - الشيخ السراج القاري، مصارع العشاق دار صادر، بيروت (د.ت) ص ١٠-١٥.

١٥ - القاراني: كتاب آراء المدينة الفاضلة، انظر الفصل ٣٧ «القول في الفن الجاهلية» طبع دار سراس للنشر، سلسلة عناصر، تونس ١٩٩٤.

١٦ - ابن الجوزي: ذم الهوى، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٩٢.

١٧ - راجع أخبار جميل في كتاب الأغاني.

١٨ - راجع أخبار وضاح اليمن في كتاب الأغاني.

١٩ - الشيخ النفاوي: الروض العاطر في نزهة الخاطر، دار الرئيس، لندن ١٩٩٠.



نظرية وحدة الوجود



ابن عربي

ترجمة واعداد : نجاح رئيس سفر *

يلعب التجريد في خيال نظرية وحدة الوجود لـ «ابن عربي» دورا رئيسيا : فهو يبدو المصدر الخلاق للتجلي ، والسبب القوي الذي يمكننا من البقاء بحالة تواصل مستمر مع المطلق. وقد نجح ابن عربي عبر مفهوم الخيال أن يميز بين اليتي الخلق الإلهي والخلق الإنساني، الاختلاف الذي استخدمه لحل التناقض بين قدم وحدث العالم. تهدف هذه الدراسة للبحث في مظاهر مفهوم الخيال المعقد عند ابن عربي، وتوضيح الأبعاد المبهمة والوجودية. وتتبنى منهجا تاويليا للنصوص الأصلية، مع التأكيد على الشروط التأويلية التي نالت بالاستغراق بالأبداع الفني والرغبة بفهم آلية الخلق على المستويين المقدس والإنساني بإطار وجودي أوسع من مجرد الاحتمالات التاريخية.

مقدمة :

أبو بكر محمد بن علي بن محمد ابن العربي الحاتمي الطائي، يعرف بـ «محيي الدين ابن العربي» (يختصر إلى ابن العربي)، وهو واحد من أكثر الشخصيات الخصبة والمؤثرة في تاريخ الإسلام. ولد في مرسليليا الإسبانية عام ٥٦٠ هـ ١١٦٥ م، يعرف بين الصوفيين بالشيوخ الأكبر. ومثل معظم الشيوخ الصوفيين، قضى ابن عربي حياته بالسفر عبر العالم العربي واتصل مع معظم النقا الروحيين البارزين في ذلك الوقت. واستقر أخيرا في دمشق حيث توفي عن عمر يناهز الثامنة والسبعين عاما لعام ٦٣٨ هـ / ١٢٤٠ م، ودفن في جبل قاسيون في ضاحية الشيخ محيي الدين التي تحمل اسمه حتى اليوم. ترك ابن عربي مجموعة ضخمة من المعرفة التي تبلغ ، على حد قوله، نحواً من مئتين وتسعة وثمانين كتاباً ورسالة، أو خمسمائة كتاب ورسالة على حد قول عبدالرحمن جامي صاحب كتاب «نفحات الأنس» ، أو أربعمائة كتاب كما يقول الشعراني في «الواقيت والجوهر»^(١).

إن طبيعة المواضيع المعقدة التي تعامل معها، والأعمال الضخمة التي أنتجها مثل «الفتوحات المكية» ، و«تفسير القرآن» الذي يقول فيه صاحب «فوات الوقيات» أنه يبلغ خمسا وتسعين مجلداً ، ومنها «قصص الحكم» و«محاضرة الأبرار» و«أنشاء الدوائر» و«عقلة المستوفز» و«عقلاء مغرب» و«ترجمات الأشواق» و«مناهج الارتقاء»^(٢) وغيرها، قد قدمت إسهاما ضخما للإسلام، بالإضافة إلى أنه يمكن لأي شخص ومن خلال إلقاء نظرة على التعليقات الكثيرة على أعماله أن يقدر أهمية فكره وتعاليمه بالنسبة للإسلام بشكل عام وللصوفيين بشكل خاص.

* مترجمة من سوريا.

مثير الشعراني ، المغرب.

العدد السادس عشر ، أكتوبر ١٩٩٨ ، نزهي



في مقدمة لترجمته «فصوص الحكيم»، يعتبر أوستن ابن عربي بأنه يمثل «الذروة»، ليس فقط في الشرح الصوفي ولكن أيضا في التعبير الفكري الاسلامي. وقد جسد ابن عربي من خلال كتاباته وتعاليمه وجهة نظر حول العالم محكمة ومتماسكة مبنية على بنية وجودية معقدة، وحملت نظريته حول وحدة الوجود غنى في المعرفة الفلسفية، واللاهوتية، والعلمية، واللغوية، والتجريدية، والباطنية مطورا ايهاا الى نظرية متعددة الأبعاد شديدة التماسك. وازداد الاهتمام بكتابات ابن عربي وتعاليمه في العقود القليلة الأخيرة، وخصوصا في الغرب، ولكن طبيعة نصوصه الصعبة والمعقدة جعلت الكثير من أعماله وخصوصا الفتوحات، متعذرا فهمها بشكل جيد للقاري غير العربي.

ومهما يكن، فإن بعض الدراسات المعينة لتجارب ابن عربي الفلسفية والباطنية متوافرة باللغات الأوروبية، من بينها دراسة كوربين «الخيال الابداعي في صوفية ابن عربي» ودراسة تشيتيك «طريق المعرفة الصوفي»، اللتان تعتبران من أكثر الدراسات الوثيقة الصلة بالموضوع.

يلعب الخيال دورا رئيسيا في نظرية وحدة الوجود عند ابن عربي، فهو يبدو كمصدر خلاق للتجلي، والسبب الفعلي لوجودنا، والوسيط القوي الذي يمكننا من البقاء بحالة تواصل مستمر مع المطلق. يعتبر ابن عربي الخيال وسيلة معرفية أساسية وأن «ذلك الذي لا يعرف منزلة الخيال، خال من المعرفة»^(١). تركّز دراسة كوربين في الخيال بشكل أساسي على الدور المتعدد الابعاد في تحقيق التجربة الباطنية عليها في البحث في أصل الآلهة وفي نشأة الكون، ودورها المعرفي في التجلي، وتوسطها في الحوار بين الله والانسان، المعبود والعابد، المحبوب والمحِب. كما يؤكد كوربين على الفرق بين الخيال والخيال الجامع. حيث يستمد الخيال قوته الخلاقة من امتيازاته الوجودية، أما الخيال الجامع فهو ممارسة الفكر بدون وجود أساس له في الطبيعة، إنه «حزج رازوية الجنون».

وتركّز دراسة تشيتيك، من ناحية أخرى، على العلاقة بين الميتافيزيقيا والخيال موضحا طبيعة الخيال الميتافيزيقية والوجودية ودورها في فهم ميتافيزيقية وجودية ابن عربي، مبالغا باهتمامه بتعاليم ابن عربي كما جسدها هو، كما غطى مساحة أكبر من «الفتوحات» التي تناقش مفهوم الخيال من تلك التي غطاها كوربين في دراسته. ومهما يكن، فإن التحليلات التأويلية تتوسع في تفسير مفهوم الخيال خلف الحدود المحافظة للتفسيرات النصية لتشيتيك. ولكن كلتا الدراستين القيمتين تركت مظهرين لمفهوم الخيال عند ابن عربي بحاجة لتوضيح أكثر الأول الفرق بين آلية الابداع عند الانسان والخيال

الالهي. والثاني، الطريقة التي يحل بها مفهوم الخيال عند ابن عربي التناقض بين القدم وحديث العالم. هذان المفهومان مترابطان بشكل لا يمكن فصلهما، وذلك بسبب الاختلاف الاساسي الذي أسسه ابن عربي بين الخلق الانساني والالهي الذي يستعمله لحل الفكرة الاشكالية «الخلق من العدم، وذلك بالتركيز على الوظيفة الابداعية للخيال. وتهدف هذه الدراسة الى بحث هذين المفهومين والى تجسيد الابعاد المهمة والوجودية التي يعزها ابن عربي للخيال أخذًا ايهاا بعيدا وراء حدود علم النفس البشري. تتبنى الدراسة المنهج التأويلي للنصوص الأصلية، وذلك بالتاكيد الشديد على الحالات التأويلية أكثر منه على الاحتمالات التاريخية. في هذه الحالة نرى أن الشرط التأويلي متأثر بالاستغراق بالابداغ الفني والرغبة بفهم الآلية الابداعية للخيال على المستويين الانساني والالهي وذلك في اطار الأوسع الذي يحدث به.

الخيال الخلاق بوصفه البرزخ

يبدأ ابن عربي المرتببة الوجودية المعقدة، بالتمييز طبقيا بين ثلاثة مستويات كونها الاشياء الأولى الممكن إدراكها (المعلومات) حول الوجود الكوني، وتلك المستويات هي: الوجود المطلق والذي هو واجب الوجود لنفسه، والعدم المطلق وهو العدم لنفسه، والوسيط أو الفاصل الذي يتم بواسطة تمييز أحدهما عن الآخر^(٢). يطلق ابن عربي على ذلك الوسيط اسم البرزخ ووظيفته الفصل بين الأمرين والتوسط بينهما في نفس الوقت، ومفهوم البرزخ كمال وسيط مشتق من القرآن الذي أشار أكثر من مرة الى طبيعته «بينهما برزخ لا يبينان».

إن طبيعة البرزخ المتحدة - المنفصلة، تجمع كلا الحقلين ولكن لا تسمح لهما بالامتزاج. وبطريقة ماثلة، فإن العالم الوسيط للبرزخ يشكل الخط الفاصل بين المطلق والعدم. كما يمكن للمرء أن يدرسه الخط الفاصل بين الضوء والظلم، يحدد البرزخ نطاق البعدين الجارين ويمنع كلا منهما أن يقيد خصائص الآخر، وهو يعمل كافي عادي يعكس حقائق كلا العالمين المتناخضين^(٣). كما أكد على أنه بالرغم من مواجهة البرزخ لحقلين مستقلين فإنه ليس بالوسيط الثنائي الجانب، وذلك يعني أن الوجه الذي يقابل أحد الحقلين غير ذلك الذي يقابل الفقل الآخر^(٤). وعلى العكس تماما، فإن الوجه - الذي ليس سوى روح البرزخ - الذي يقابل أحد الحقلين هو تماما نفسه الذي يقابل الآخر. وبمعنى آخر، سيكون هناك برزخ ضمن برزخ، البرزخ نفسه سينقسم الى ثلاثة حقول، حقلين مستقلين والوسيط الذي يجمعهما، في حين أن البرزخ هو وجود واحد.

إذا كانت هذه الحال فإن هذا الوسيط الموحد يجب اعتباره بالبرزخ الحقيقي ويرى ابن عربي أيضاً أن العالم الوسيط للبرزخ يتم بواسطة خلق وانتاج العالم، وأن طبيعته الموحدة - الانصافية - مسؤولة عن تحويل ثنائية المطلق والعدم الى شكل منتج، ويمكن القول أنه بواسطة البرزخ فقط يتم تسليم العالم من الامكانية الى الفعل، ويصبح العالم، كما لو كان ذلك الطفل المولود من زواج خصب بين المطلق والعدم.

من خلال هذه العلاقة المنتجة يميز ابن عربي النموذج الذي يمكن اعتباره المفهوم الاساسي للكون ويتكشف هذا النموذج عبر العلاقة الحقيقية بين الثلاثي والتربيعي، حيث الثلاثي محدد بالحقول الثلاثة التي تم تعريفها للكون المطلق، والعدم والبرزخ، أما التربيعي فهو ثنائية مشاركة البرزخ مع الحقلين الآخرين. وهكذا إن التربيعية صفة ملازمة ضمنياً للترتيب الذي يجعل تلك الحقول الثلاثة مولدة ومنتجة. وقد عرض ابن عربي كيف انكمس ذلك النموذج المولد مباشرة في القياس المقولي مقررًا العملية المنتجة للتفكير القياسي، ولنصل الى استنتاج قياسي يفترض وجود مقدمتين منطقيتين، مثلاً، لكل حيوان جسد (مقدمة منطقية رئيسية) الانسان حيوان (مقدمة منطقية ثانوية) لذلك فإن الانسان يملك جسداً (نتيجة). هذه العملية الذهنية تتألف من ثلاثة عناصر واضحة ومقدمتان منطقيتان، تمثلان المطلق والعدم، والنتيجة المتمثلة بالعالم. النتيجة هي نتاج، كما قلنا الزواج بين المطلق والعدم المطلق. ولكن هناك عنصراً خفياً رابعاً لا يكون بدون حدوث هذا الزواج، وهذا العنصر هو مفهوم «الحيوانية»: إنه البرزخ الذي يتوسط المقدمتين المنطقيتين، ويتجلى في تكرار كلمة «حيوان» في كلتا المقدمتين. ذلك التجلي المزدوج لكلمة «حيوان» في كلتا المقدمتين المنتجتين، يكشف ظاهرياً العلاقة المبدئية بين الثلاثية الواضحة والرابعة الضمنية بطريقة عكسية، فاصبحت الثلاثية ضمنية في العناصر الواضحة «انسان، حيوان، جسد»، واصبحت الرابعة واضحة في صياغة كلمة «حيوان» مرتين فعلياً.

المقدمة (١) لكل حيوان جسد

المقدمة (٢) الانسان حيوان

النتيجة للانسان جسد

وبناء على الترتيب المقدم، يرى ابن عربي بأن العالم المتجلي يكون ثلاثياً. اعل، وادنى ومتوسط. العالم الاعلى هو عالم «الغيب، الكائن الروحي للأشكال الملائكية، عالم المعاني للمالية، أما العالم الأدنى فهو عالم الشهادة، الوجود المادي للأشكال الحسية والمحسوسة، عالم الاجساد، يتم فيما بعد إدراك الأشياء بالبصيرة في حين أنه سابقاً كان يتم

تصورها بالتبصر. وكما هو الحال مع المطلق والعدم فإن العالمين ينقلان ويرتبطان بنفس الوقت بواسطة وسيط، عالم آخر، ويدعو ابن عربي بـ «عالم الخيال»^(٧).

يقول ابن عربي بأن عالم الخيال يجمع ميزات الحقلين الحدوديين له: إنه المكان حيث روحانية «غير المشرية» تتحد مع مادية «المشرية» لخلق حدة الخيال. إنه المستوى الوجودي حيث تتحد الأرواح الحسية مع المعاني المجردة لتتخذ أشكال أجسادهم^(٨). عالم الخيال هو عالم الاحلام حيث كل شيء لا يزال أصلياً مثل الشبح، الذي لا يمكن لمسه ولا يمكن الوصول إليه. الأشكال المتخيلة مثل الاحلام، لها خاصية شبحية وخيالية. إنها قابلة للإدراك، اشكال لها معنى بدون حضور مادي، فهي ليست بالحسية الصافية ولا بالمجردة الصافية. مثل الصورة في المرأة إنها مرئية ومع ذلك هي ليست هناك، مرئية ولكن بدون جسد، مثل سراب خادع، موجود ولا يمكن الوصول إليه^(٩)، تلك هي صفات العالم البرزخي للخيال، تستمد الصور الخيالية طبيعتها الخادمة من وظيفتها التوسيطية بين المجرّد والمعاني، والروحاني والمادي، الدلالي والحسي. عالم الخيال هو مستوى الوجود حيث يتم حل هذه الازدواجية. عندما يتجسد المجرّد ويتجسد الجسد. الخيال هو العالم حيث يتم توزيع الشكل بالمعنى، ويتجان عالم جديداً الذي يتحد وينفصل في نفس الوقت عن عقليه الوالدين. تماثل مثل منطقة الشفق حيث يتحد وينفصل في نفس الوقت - النور والظلام.

المطلق، الخيال المنفصل، والخيال المتصل

يقول ابن عربي: «فإن قلت وما عالم البرزخ قلنا عالم الخيال»^(١٠). وفقاً للترتيب المذكور سابقاً هناك برزخان: أحدهما يتوسط بين المطلق والعدم، والآخر بين مستوى الوجود الروحاني والمادي. ميز ابن عربي بين نوعي البرزخ أخذاً بعين الاعتبار ذلك الذي يتوسط المطلق والعدم ليكون في مرتبة أعلى: إنه كما يعرفه ابن عربي «برزخ البرازخ». لذلك إذا كان عالم البرزخ ليس سوى عالم الخيال، فهل هناك عوالم مطابقة أو ترتيب وجودي مختلف لمستويات مختلفة للخيال: الخيال المطلق، الخيال المنفصل، والخيال المتصل^(١١). يتطابق الأول مع البرزخ الأعلى والثاني مع الأدنى، بينما يرمز الثالث الى المستوى البشري للخيال في اطراف السيكولوجي (كونه البرزخ بين مادية وروحانية الانسان). يوضح تشيتيك في «طريق المعرفة الصوفية» هذا التطابق أيضاً بالتمييز طبقياً بين ثلاثة شواهد كلاسيكية مختلفة والتي أصبح بها الخيال مدرَكًا. في الخيال المطلق حيث الوجود متطابق مع الخيال، وفي الخيال المنفصل حيث

العالم الوسيط بين الروحي والمادي هو خيالي، وفي الخيال المتصل حيث يتم اعتبار الروح البشرية كحقيقة متميزة عن الروح والجسد المتصلين بالخيال. إن العلاقة بين العوالم الثلاثة للخيال أو مستويات البرزخ ليست بالمستقلة أو المتقابلة بل هي علاقة احتواء حيث كل منهم محتوي ضمن الآخر.

«فاعلم أنك خيال وجميع ما تذكره مما تقول فيه ليس أنا خيال، فالوجود كله خيال في خيال»^(١٢) حمل ابن عربي في «الفتوحات» حضرة الخيال دلالات كثيرة وأعطاه أكثر من معنى، وبذلك جعل التطابق بين المرتبة داخل عالم البرزخ وذلك الدال على عالم الخيال أكثر تعقيدا وغموضا من تلك العلاقة البسيطة التي ذكرناها سابقا. بينما يكتسب عالم البرزخ ميزته الرئيسية من دوره التوسعي، للخيال قوة خلاقة، لهذا السبب فإن العالم الذي ينتجه يملك بالإضافة لدلالته التوسعية ارتباطا بالدلالة الإبداعية. ووفقا لذلك فإن التطابق في المرتبة الموضحة للتو يكون مفهوما فقط عندما تتم دراسة عالم الخيال من وجهة نظر وظيفته التوسعية كبرزخ وليس كنتاج للقوة الخلاقة للقدرة أو الخاصة. فعندما يتم فصل الخيال عن مصدره الخلاق، يترك المرء مع الهرم الوجودي الذي يستلزم خاصتين خلاتين - الخيال الإلهي والخيال الإنساني - وثلاثة عوالم من الخيال (أو أربعة طبقا لتفسيرات تشيكية).

إن الاستقلال الوجودي المتصل النسبي الذي يخضع لقوة الخيال (سواء كان بشريا أو إلهيا) استنادا إلى قدرته الإبداعية، يحمل المرء على التساؤل حول الافتراض الوجودي للمستويات التي لا تبدو بأنها تتصل مباشرة بالمصدر الخلاق. بمعنى آخر، فإن الحالة الوجودية للخيال المنفصل فيما يتعلق بالخيال المطلق أو بالخيال المتصل، تثير تساؤلات ليس فقط حول من يتخيل في تلك المرتبة، ولكن أيضا حول الآلية الإبداعية لعماله. إن نص «الفتوحات» لا ليس فيه على الإطلاق بخصوص هذه المسألة، حيث يناقش ابن عربي باختصار الخيال المتصل والمنفصل ويشرح بتفصيل أكبر الخيال المطلق ويعلق الخيال المطلق بالخيال المتصل^(١٣)، ولكنه لا يناقش طبقي العلاقات بين الخيال المطلق والخيال المنفصل. ومن المثير للاهتمام إلى حد ما ملاحظة أنه عندما يميز ابن عربي بوضوح مفهوم الخيال، وذلك في مقدمة الفصل الذي يناقش فيه العوالم الثلاثة للخيال، فإنه يشير إلى الخيال بعالمه المتصل والمنفصل فقط. في هذا السياق، إننا أخذنا بعين الاعتبار عالم الخيال من وجهة نظر مصدره الخلاق، ينزع المرء لدراسة عالمي الخيال المتصل والمنفصل على أنهما مرتبطان بالخلق الإلهي

والإنساني. إن «الخيال المتصل» يرتبط بالروح الإنسانية بينما يرتبط «الخيال المنفصل» بالذات الإلهية. وبذلك يمكن اعتبار الخيال المطلق والمنفصل تابعيين للمصدر الإلهي الخلاق، بينما الروح الإنسانية ومقدرتها التخيلية تخص البشر، الأول يسمى بالمنفصل والثاني بالمتصل.

يوضح ابن عربي أن قوتنا في تخيل الأشياء، ويعني بذلك قدرتنا على إدراك صورهم المفصلة عن أجسادهم الحسية تخص «الخيال المتصل». ويشار إليه بالمتصل لأنه كما أوضح كوربين: «خيال يتحد مع الموضوع المتخيل وغير قابل للانفصال عنه». يشير كوربين لذلك «بالخيال التابع» لأنه يعتمد في وجوده على الخيال المنفصل، الذي يدعوه بالخيال المستقل، الخيال المنفصل أو المستقل يشير إلى حالة وجودية أعلى للكائن الذي يشكل العلة الأولى لوجود كل الصور التي يمكن تخيلها. إن الصور المدركة بالخيال المتصل أو التابع استقرحت بواسطة الحواس من الصور الطبيعية التي تشكل جزءا من الصور الكونية وتخص حضرة قائمة بذاتها منفصلة عن الموضوع المتخيل ومستقلة عنه تماما. وذلك ما يعرفه ابن عربي بـ«الخيال المنفصل» لأنه بكل بساطة حضرة مستقلة منفصلة عن انعكاسه الأدبي، «الخيال المتصل». «الخيال المنفصل هو خيال الهي، بينما الخيال المتصل هو خيال إنساني يتخيل الإنسان صور الكائنات التي بعثت إلى الوجود بواسطة القوة الخلاقة للخيال الإلهي، إنه حضرة الأشياء في العقل الإنساني، يعتمد «الخيال المتصل» على «الخيال المنفصل»، والعمل الإنساني في التخيل ليس أكثر من مجرد مشاركة في النهاية، يقول ابن عربي «من هذا الخيال المنفصل يأتي الخيال المتصل»^(١٤).

وبالرغم من أن كليهما يملك طاقة خلاقة فإن الخياليين المنفصل والمتصل مختلفان جوهريا. عالم الخيال المنفصل ذو حضرة مستمرة أما عالم الخيال المتصل فحضرة مؤقتة. يستمد الأول استمراريته من السرمدية الإلهية بينما تعكس آنية الأخير طبيعة الإنسان السريعة الزوال.

الفرق بين الخيال المتصل والخيال المنفصل هو أن المتصل يتلاشى عندما يتلاشى الشخص الذي يتخيل، بينما الخيال المنفصل هو حضرة ذاتية تستقبل بشكل مستمر معاني وأرواحها، لذلك تجسدها بمقدرتها الخاصة^(١٥).

وكحضرة مؤقتة، يقسم ابن عربي الخيال الإنساني إلى نوعين: «العالم والمتخيل، الأول فعل لا إرادي، بينما الثاني إرادي»^(١٦). الفعل الإرادي للتخيل يستلزم الاحتفاظ بالصور المدركة من خلال الحواس بواسطة القوة المصورة. إن مفهوم ابن عربي للخيال المتصل مشابه في البنية

والوظيفة لنظرية الخيال التي تمت صياغتها من قبل الكثير من الفلاسفة المسلمين التقليديين. ويشكل عام يفهم الخيال على أنه قوة بشرية قادرة على استقبال صور جميع الأشياء المحسوسة وعلى تخيلها عندما لا تعود إلى اتصال مع الحواس، وعلى التخيل أو التوهم بعد إدراك المكونات الأولية بواسطة الحواس - الأشياء التي تملك حقائق متماثلة وتلك التي لا تملك. وبالمطابقة مع الفكرة التقليدية للصورة والمادة، فإن طبيعة الخيال تقارن قياسيا بمادة رقيقة جدا تدعم الصور المخيلة المنفصلة بواسطة الحواس عن مادتهم المحسوسة^(١٧) لذلك ستندمج وتصبح بسهولة، فالطبيعة الخلاقة للخيال تعطيه القوة في التعامل والمعالجة ببراعة مع الصور المجردة بأية طريقة يمكن تصورهما. على سبيل المثال، يمكن لأحدهم أن يتصور جملا يقف على شجرة نخيل أو شجرة نخيل على ظهر الجمل، طير برأسه أجنحة، حصان بجناحين، حمار برأس إنسان...^(١٨)

هنا تم إدراك القوة الخلاقة للخيال البشري كمقدرة على تحليل الصور المتاحة وبناء أشكال جديدة ذات معنى والتي هي طبعها الأساس الجوهرى لكل إبداع أدبي، ويؤكد ابن عربي على أنه بالرغم من أن الحواس قد لا تدرك الصور الجديدة المؤلفة من قبل الخيال البشري في صورهم المؤلفة، فإن مكوناتها الأولية يجب أن تدرك حسيا. فالخيال البشري لا يستطيع التعامل مع أي شيء لا يملك جزئيا أو كليا شكلا حسيا^(١٩). وهذا يعني أن خيالنا الشخصي مقيد بشكل لا ينقص إلى العالم الحسي. إن جميع البيانات الأولية التي تملأ خزان مخيلتنا مقيدة بحواسنا من خلال التواصل مع العالم الظاهري، لذلك فإن خيالنا لا يملك قوة الخلق من العدم. ومع ذلك نستطيع أن نركب الأشياء بشكل خلاق في خيالنا طبقا لنماذج جديدة وغير مالوفة مثلا، على سبيل المثال، نركب صورة مفلوق نصفه بشر والنصف الآخر حصان، بالرغم من عدم وجود نموذج لتلك الصورة. كما أن صورتي الرجل والحصان ليستا نتاجا خالصا للخيال، ولكنهما ليستا أكثر من انعكاسات متخيلة للنماذج الأصلية المحسوسة.

ومنذ امتك الخيال الانساني قوة المشاركة في عالم الخيال المتصل، وذلك في عالم الممكنات، فإنه قادر على تأليف عدد غير محدود لأنواع مختلفة من الصور. ولكن تقيدته بالمال المحسوس جعل معلوماته محدودة. وذلك يعني أنه خارج المعلومات المحدودة الموجودة تحت تصرف الخيال الانساني، يملك الانسان القدرة على تركيب أشكال بقدر الاحتمالات الكامنة في عالم الخيال المنفصل. وهكذا فإن قوة التخيل البشرية بالمقارنة مع قوة التخيل الالهية

التي تنتمي الى الحقل الداخلي للخيال المنفصل، تدوي الى تفاحة، وبالرغم من الاحتمالات اللانهائية المتوافرة للاله، فإن الصور المؤلفة من الخيال الالهي والتي تنكشف لنا من خلال عملية التجلي، تتبع نماذج محددة ومعينة. والسؤال الذي يمكن طرحه عندها: إذا كان الخيال الانساني قادرا على تأليف صور غير محدودة والتي تتضمن كما وصفها «إخوان الصفاء» الصورة التي تحلل حقائق مطابقة وتلك التي لا تملك،^(٢٠) فما قيمة الاشكال المؤلفة التي ليس لها حقائق مماثلة أو نماذج بدئية؟ ما قيمة الشكل التخيل لنقل، نصف الانسان ونصف الحصان إذا كان مجرد احتمال؟ تخمين كهذا وأسئلة ذات صلة يمكن أن تلقي ضوءا جديدا على قيمة ومعنى الفن الاسلامي التقليدي وفن العمارة.

وبالرغم من أن ابن عربي لم يطرح هذا السؤال، إلا أنه يمكننا أن نقع على بعض التلميحات في تعاليمه. عندما يتطابق الشكل التخيل مع حقيقته في عالم الخيال المنفصل، عندما وعندما فقط، يجعله يقع في فئة الوجود الذهني الذي يشكل واحدة من مرتبات الوجود الأربع الواضحة^(٢١): الوجود الذهني هو المعروف كونه متخيلا في الروح طبقا لما هو عليه في الواقع، ولكن إذا كانت الصورة المدركة لا تثبت في الواقع، فلن يكون لها وجود المعروف في الواقع^(٢٢).

كحضرة مستمرة ومنجزة، فإن عالم الخيال المنفصل يمكن أن يرى عندما كسبيط على الخيال المتصل البشري بوضع شيفرة ثابتة له. تعتبر هذه الشيفرة، التي تتألف من محتوياتها من حقائق كونية، ضرورية لمنع الخيال البشري من الانسلاط الى نوع من الوهم. إن المشاركة بعالم الحقائق هذا يمكن الخيال البشري من أن يصبح مصدرا قيما للمعرفة عندما لا يذعن لحقائق تلك الشيفرة، أو يتحول الى وهم محرف عندما لا يذعن. والأكثر من ذلك أن من بين تعاليم ابن عربي أن الشخص الجاهل هو الشخص الذي يتحدث ويعتقد بما يصوره في روحه، بينما لا يملك ما صوره أي صورة مطابقة غير ذاتها. إن أي صورة متخيلة، ليس لها حضرة وجودية يحدد وجودها، يتم انتاجها بالجهل، ومنتجها جاهل، يقول ابن عربي: «وأي شيء لا يملك أي صورة غير التي في روح قائلها يتلاشى من الوجود مع تلاشي قوله أو تلاشي تذكره لما هو من حديثه، لأنه لا يملك حضرة وجودية تحدد وجوده»^(٢٣) وقيما يتعلق بالمعلومات فكيفما تم تشكيلها في ذهنية الانسان لا يمكنه لا يهرب من النماذج الأصلية، التي قال ابن عربي بأنها تحتوي جوهر الممكنات. ولكن فيما يتصل بالصورة المتخيلة، إذا كانت لا تملك نموذجا أصليا فإنها ستفقد أهميتها لأنها ستدل على العدم. ويتم انتاج الصورة الحسية طبقا لصورة متخيلة غير ذات معنى لا تملك، حسب ابن

عربي، مفهومه أبويًا يقرر وجودها، ولكنها تملك فقط مبدأ أوميا، ألا وهو المنتج نفسه^(٢٤).

الخلق من خلال النفس الالهية

بالرغم من أن لكلا الخياليين المتصل والمنفصل قوة خلاقة، فإن الآلية التي يخلق فيها كل خيال تختلف بشكل كبير. إن الانتاج الخيالي ليس نفسه تمامًا في مستويي الوجود الالهي والبشري، وفكرة الخيال المنفصل ليست ببساطة إسقاطا لصفة مجسمة على العالم الالهي. ولفهم الالهية الخلاقة للخيال المنفصل، يحتاج المرء للتألف مع وجهة نظر ابن عربي في الخلق. ألف ابن عربي نظرية معقدة في الخيال وذلك استنادا إلى الآية القرآنية «إنما قولنا لشيء إذا أردنا أن نقول له كن فيكون» (سورة النحل الآية ٤٠) وإلى الصديق الشريف «خلق الله العالم من خلال نفس الرحمن». فهو يقول بأن العالم قد خلق من خلال لفظ الكلمة البدئية لـ «كن» التي تتوافق مع زفير النفس الالهية أو النفس الرحماني وتجلي العالم. ويعتبر ابن عربي أيضا أن خلق العالم وتجلي الذات الالهية هي تعابير مترادفة. وفي شرحه أن تجلي الذات له شكلان واضحا.

أولاً: التجلي الذاتي حيث يتجل المطلق كالعيان الثابت. ثانياً التجلي الشهودي حيث يتجل المطلق كالعيان الظاهري. وكونه فعلاً باطنياً ذلك الذي يحدث داخل الذات أو الوعي الالهي، فالتجلي الذاتي الجوهرى لا يبرز ظاهرياً في الأخيرة التي تختلف عن تماثل الجوهر. «العيان الشابتة» التي تجلت بواسطة هذا الفعل الجبري ليست أكثر من أسماء وصفات الماهية. تحدث الأخيرة في تجلي الذات الحسي عندما ينفس الإله زافرا القداس الأول الكثيف المضي^(٢٥) «بخار رحماني»^(٢٦) وذلك هو النفس الالهية. النفس الالهية هو الأداة التي يتم من خلالها تجسيد الأسماء الالهية، طافحاً بالكلام من العالم الباطني للكائن اللاصوري إلى العالم المادي للوجود الصوري، من الحالة الامكانية إلى الحالة العقلية. ذلك هو جوهر العالم، حيث وجدت جميع الاحتمالات الكامنة للتجلي الصوري^(٢٧) يقول ابن عربي، فالكل في عين النفس كالضوء في ذات الفلس^(٢٨) يحقق العالم الأشكال المنشورة احتمالياً في النفس، بنفس الطريقة التي يحقق النهار جميع الحوادث المرسومة والتي تم الكشف عنها في فجره.

يشرح ابن عربي أكثر فيقول «فمن أراد أن يعرف النفس الالهية فليعرف العالم فإنه من عرف نفسه عرف ربه الذي ظهر فيه»^(٢٩).

يعادل النفس الالهية الجوهر الهولائي الذي يشمل جميع صور العالم «فهو كالجوهر الهولائي، وليس إلا

عين الطبيعة، فالعناصر صورة من صور الطبيعة وما فوق العنصر وما تولد عنها فهي أيضاً من صور الطبيعة وهي الأرواح العلوية إلى فوق السموات السبع»^(٣٠) وهو يشكل المادة المتجاوزة لجميع الصنائع الالهية. يمكن أن يقارن النفس، فيما يتعلق بالعالم، قياساً إلى الحر وعلاقته بجميع النصوص التي تمت كتابتها أو البياض في صفحة خالية من الكتابة وعلاقته بجميع الأشكال التي تم رسمها. النفس هو المصدر حيث جميع الممكنات تنصهر سوية في وحدة غير متميزة.

النفس، العماء، والخيال المطلق

إذا تم انجاس الخلق عبر القول الأصلي وزفير النفس الالهي، فما هو دور الخيال في عملية الخلق؟ طابق ابن عربي بين فعل التنفس وفعل التخييل (لأنه من خلال التنفس جسد الله أشكال جميع المخلوقات)، كما طابق بين عالم الخيال المطلق والنفس الأساسي، وبين النفس الأساسي والقيمة الأساسية. سئل النبي محمد ﷺ مرة «أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق؟ فقال في عمام ما تمته هواء وما فوقه هواء»^(٣١) يقول ابن عربي إن العمام المذكور في هذا الحديث الشريف هو الصورة الأولى التي اتخذها النفس الالهية، والتي من داخلها ميز الإله صور جميع الأشياء في العالم.^(٣٢) أما القيمة الأساسية فهي الصورة المكافئة إيجابياً للتجلي الكوني حيث حقائق العالم تتحول من الامكانية إلى الفعلية، من الحالة اللاصورية إلى الوجود الصوري.

«إننا اعلم .. بأن حقيقة الخيال المطلق هو المسمى بالعماء الذي هو أول ظرف قبل كينونة الحق .. ففتح الله تعالى في ذلك العمام صور كل ما سواه من العالم. إلا أن ذلك العمام هو الخيال المحقق. ألا تراه يقبل صور الكائنات كلها، ويصور ما ليس بكائن. هذا لتسامه، فهو عين العمام لا غيره وفيه ظهرت جميع الموجودات. وهو المعبر عنه بظاهر الحق في قوله (هو الأول والآخر والظاهر والباطن) ولهذا في الخيال المتصل يتخيل من لا معرفة له بما ينبغي لجلال الله يتصوره. فإذا تحكم عليه الخيال المتصل فما ظنك بالخيال المطلق الذي هو كينونة الحق فيه، وهو العمام. فمن تلك القوة ضبطه الخيال المتصل... وهو من بعض وجود الخيال المطلق الذي هو الحضرة الجامعة والمرتبة والشاملة»^(٣٣).

يتساوى العمام مع الخيال الالهي ليس لأنه فقط يتلقى بشكل كامن جميع الصور. بل لأنه أيضاً يعطي الكائنات صورهم فعلياً^(٣٤) تلك هي إذن الوسائل التي بواسطتها تخيل الإله ماهيات الكائنات الممكنة مثل الصور الكونية

الممكن تخيلها والواسطة التي تعمل لتفعيل النماذج المهمة للحقائق الالهية مع العماء وقيل التخيل الالهي، وخلافاً للبشري، يظهر من دون ماهية وليس من داخل الماهية. مثل قولك بأن الله قد أحدث العالم في اللحظة التي تخيله فيها، وليس طبقاً لمثال متخيل منذ الأبد. وقبل وجودهم في العماء فإن صور العالم لم توجد كصور في الذات الالهية ولم يتخيلهم الله في بصيرته قبل إحداثهم. هذه النظرة تختلف بشكل ما عن تفسير كوربين: «... علينا أن نفكر بالأحرى بعملية زيادة الاشراق والرفع التدريجي للاحتماالات الكامنة منذ الأبد في الكائن الالهي الأصلي الى حالة من الاشراق»^(٢٥). إن زيادة الاشراق تقتضي ضمناً وجوداً مبطناً للصور في الماهية الالهية. بينما يؤكد ابن عربي على أن الاحتمالات المستقرة سرمدية في الكائن الالهي الأصلي مثل العيان الثابتة، عرفت من قبل الله كما كانت عليه، وكما ستكون عليه عندما يتم حدوثها صورياً، لكن لم يتم تصورها. إذن فالمثال الأبدي للعالم هو معرفة الله، الذي من وجهة نظر ابن عربي، تختلف عن تخيله.^(٢٦) يتطابق الفعل الالهي لتخيل صور العالم مع حدوثهم من خلال نفسه، وذلك هو سبب مطابقة ابن عربي النفس الالهية مع عالم الخيال المطلق.^(٢٧) ويضع ابن عربي فرقاً حاداً بين المعرفة والتخيل^(٢٨)، وانسجماً مع هذا الفرق الذي وضعه بين فعل المعرفة وفعل التخيل، يميز بوضوح بين الصورة والمعنى. تجسد الصور معاني لاصورية وما هو متقبل للخيال الانساني، فيمجرد وجود صور روحية صافية ستوجد أيضاً صور عيانية مادية، وصور واضحة ودقيقة. يشكل كلاهما الصور الكونية التي تجسد العيان الثابتة اللاصورية، ولهذا السبب فإن مخطط الخلق عند ابن عربي، «الكوني» و«الصوري» هي عبارات متقابلة. المعنى من ناحية أخرى مقبول للفكر ويمكن أن يعرف بدون ضرورة تخيله. المعاني الرئيسية ليست سوى الماهيات الثابتة، لذلك فإن الصور التي يتحدث عنها ابن عربي الموجودة في العماء أو الخيال المطلق تختلف عن الماهيات الثابتة القابلة للتمييز والتي «لم تشم أربع الوجود، وكانها تكن في الذات الالهية».

إن الفرق بين الصورة والمعنى متناغم مع إيمان ابن عربي الراسخ بأن المعرفة ليست صورة المعروف مطبوعة في روح العارف، بمعنى آخر، لا يتخيل العارف صورة المعروف. وقد وجد دعماً لإيمانه هذا في الاسم الالهي «بديع» المذكور في الآية ١ لقراءة «بديع السموات والأرض،

فيذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون»^(٢٩) (سورة البقرة، الآية ١١٧). هذا الاسم مشتق من «إبداع» الذي يعني «خلق شيء أصلي، جديد لم يسبق إلى مثله» ومنه عبارة بدعة التي تعني «الاصالة» و«البدة». وتعليقاً على الآية المذكورة يقول ابن عربي بأن خلق السموات والأرض مرتبط بالاسم «بديع» لأنها لم تخلق طبقاً «لمثال» مسبق، طالما أن صورة الكون متطابقة مع الاعيان الثابتة في العدم فإن الله لن يكون بديعاً، لأنه سيكون قد خلق طبقاً لمثال موجود مسبقاً في معرفته ولن يكون هناك خلق من العدم:

«يقول تعالى (بديع السموات والأرض) لأنها خلقتا وفق مثال. إن أول ما خلق الله كان الفكر أي القلم - إنه أول مخلوق «المفعول الإبداعي» تجل من خلال الله واسع الرحمة. وكل مخلوق ليس على مثال يكون مبدعاً، ويكون خالقه مبدعاً وعليه تكون المعرفة إحاطة بالمعروف كما يدعي بعض الناس في تعريف حد المعرفة أي أن الإنسان يجب ألا يكون مبتدعاً لأنه هو من روح من ابتدئ ذلك المثال الذي بموجبه جاء إلى هذا الكون. لتحقيق هذا التعريف للمعرفة فإن ذلك يعني أن الله لم يبتدعها في ذاته كما يفعل المحدث عندما يبتدع صورة لم يسبق أن جيء بها من قبل، لكنها موجودة في ذات ذلك المصور وليس من أجل أن تكون مشابهة لها بعد ذاتها لأن ذات الله ليست المكان لما يبتدع، وعليه فإن تعريف المعرفة لا يعني إعطائها صورة الأشياء المعروفة. يكون الأمر ذاته بالنسبة للعارف فهو واحد من القادرين على إدراك الصور المتشكلة بقدرة الخيال أو ربما يكون ممن يعرفون الصور دون القدرة على تجسيدها أي غير قادر على إعطائها صورة، وهكذا فإنه بالنسبة لله إعطاء الصورة عملية تتم من الخارج وهو لا يتلقى شيئاً ضمن ذاته ليقوم بتصويره على شكل صورة من الخارج بل هو يعرفه ويعرف كذلك أن الإبداع لا يكون ممكناً إلا في صور بعد ذاتها أو بعينها وبالتالي يمكن إبداعها وخلقها. بالنسبة للعاني فليس أننا منها مبتدعاً لأنه لا يمكن خلقها وبالتالي لا يمكن إبداعها على الرغم من أنه من الممكن إدراكها على أنها ثابتة بالضرورة»^(٤٠).

طور ابن عربي هذه النظرة من خلال تأويل الآيتين الكريمتين «كل من عليها فإن» و«يبيق وجه ربك ذو الجلال والإكرام» (الرحمن ٢٦، ٢٧) «ملحاً في نفس الوقت إلى طبيعة الصور الكونية المحتواة في العماء. والحديث الشريف: «خلق الله الإنسان على صورته» نفس اللاحقة الضميرية «هي» يمكن أن تشير أيضاً إلى «الإنسان»، وفي تلك الحالة

سيقراً الحديث: خلق الله الإنسان على صورته أي (صورة الإنسان).

بعد ذلك أوجد في العماء كل صور العالم التي يتحدث عنها أي العالم بأنها زائفة، أي أنه فيما يخص صورته إلا أن «وجهه» أي فيما يخص الحقيقة فإنها لا تزول. ولكن فيما يتعلق بحقيقة فإن العالم ليس فانياً ولا يمكن أن يكون كذلك. لأنه إذا فئيت صورة الإنسان على سبيل المثال فلن يبقى لها أثر في هذا الوجود وحقيقته التي تم تعريفها والمائلة لحد الإنسان لن تفتنى. نحن نقول إن الإنسان «حيوان ناطق» بون الإشارة إلى خلوده أو فناءه لأن هذه الحقيقة ما انفكت منطبقة عليه مع أن ليس صورة في الوجود^(٤١).

بالرغم من الطبيعة الغريبة والواضحة لهذا، فإن إيمان ابن عربي بتعاليمه أمر جوهري وذلك لأنه من خلالها أمكنه حل تناقض الخلق: عدم وحدوث العالم، وطبقاً لعقيدة الخلق من عدم التي تعتبر واحدة من المصادر العقائدية في الإسلام، فإن للعالم بداية وستكون له نهاية. فلسفياً، هذا يخلق مشكلة. فوجود العالم يقدم تغييراً عرضياً للاله الذي وجوده الأبدي يحتم، من وجهة نظر فلسفية، تجاوزاً لكل التغييرات والتحولات. نفس الشيء ينطبق على نهاية وجود العالم، وهذا قاد الكثير من فلاسفة الإسلام التقليديين للتمعن أو الحديث حول أبدية العالم، وذلك بأن يتصاحب وجود العالم مع الله، التي بالمقابل قادت إلى مسألة نهاية العالم التي باتت موضع شك. وهكذا فإن التناقض كان: كيفية أن يكون العالم أبدياً، وذلك لا يتعارض مع تفوق الله، وفي نفس الوقت خلق من عدم، أفلا تكون بذلك العقائد الإسلامية توفيقية؟

شغل هذا التناقض لفترة طويلة عقول الكثير من اللاهوتيين والفلاسفة والمصنفين التقليديين، وكانت هذه المسألة الأكثر أهمية على المستويين الديني والاجتماعي كونها ترتبط مباشرة بخلق ونهاية العالم، وتهتم بحقيقة العدالة الإلهية في الحياة الآخرة. لا شيء يشهد للأهمية العظيمة لهذه المسألة أكثر من المناظرة الموثقة في «تهافت الفلاسفة» للغزالي، و«تهافت التهافت» لابن رشد، حيث قدم كلاهما الماعت ناضجة وفعالة واستهلكا في محاولتهما لضعاف نظرية كل منهما الآخر بخصوص هذه المسألة. ومهما يكن، فإن حججهما ترك المرء يحس من الشك والرغبة أكثر بالطريقة التوفيقية، وجاء ذلك من خلال مفهوم الخيال عند ابن عربي بأن هذه القضية المتناقضة والمثيرة للنزاع قد وصلت إلى حالة من التوفيقية

الإيجابية. ومن خلال البناء الوجودي لعالم الخيال، كان قادراً على التأكيد على الوجود الأبدي للعالم في المعرفة الإلهية كعيان ثابتة، بالإضافة إلى المبدأ الإسلامي في الخلق من العدم^(٤٢).

إن عبارة الافتتاحية من الفتوحات تلخص رؤية ابن عربي ببساطة: «حمداً لله الذي خلق الوجود من العدم وعدم العدم»، حيث يثبت العدم الأول حداثة العالم في الخلق من العدم، أما العدمان التاليان فيؤكدان أبدية.

الهوامش:

- ١- ترجمت هذه المقالة من مجلة «المجلة البريطانية للدراسات الشرق أوسطية»، لالستان سارم كاشن الحاضر في إحدى جامعات أستراليا
- ٢- ابن الملا العيني، مقدمة مفصوص الحكمة، ص ٥.
- ٣- في هذا العمل يحتوي كل فصل على عشرة فصول فرعية. ثم ذكره من قبل ابن عربي في التذييلات الإلهية.
- ٤- ابن عربي «الفتوحات المكية» (بيروت دار صادر) ج ٢ ص ٣١٣.
- ٥- نفس المصدر ج ٢ ص ٤٦-٧.
- ٦- نفس المصدر ج ٢ ص ٥١٨.
- ٧- نفس المصدر ج ٢ ص ٤٢.
- ٨- نفس المصدر ج ٢ ص ٢٩٩، ج ٣ ص ٤٢.
- ٩- نفس المصدر ج ١ ص ٢٠٤.
- ١٠- نفس المصدر ج ٢ ص ١٢٩.
- ١١- نفس المصدر ج ٢ ص ٢٠٩-١٣.
- ١٢- مفصوص الحكمة ج ١ ص ١٠٤.
- ١٣- الفتوحات ج ٢ ص ٣١٠.
- ١٤- نفس المصدر ج ٢ ص ٣١١.
- ١٥- نفس المصدر ج ٢ ص ٣١١.
- ١٦- نفس المصدر ج ٢ ص ٣١١.
- ١٧- نفس المصدر ج ٢ ص ٣١١.
- ١٨- إخوان الصفا «رسائل إخوان الصفا»، ج ٢ ص ١١٦ (بيروت دار صادر).
- ١٩- الفتوحات ج ١ ص ١٢٣، ١٢٥-٦.
- ٢٠- إخوان الصفا ج ٣ ص ٤١٦.
- ٢١- الفتوحات ج ٢ ص ٢٠٩-١٠.
- ٢٢- نفس المصدر ج ٢ ص ٢٠٩.
- ٢٣- نفس المصدر ج ٤ ص ٢٠٣.
- ٢٤- نفس المصدر ج ٤ ص ٢٠٣.
- ٢٥- الفتوحات ج ٢ ص ٤٢٠.
- ٢٦- نفس المصدر ج ٢ ص ٣١٠.
- ٢٧- نفس المصدر ج ٢ ص ٣٣١، ج ٣ ص ٤٥٢.
- ٢٨- غلبي «مفصوص الحكمة» ج ١ ص ١٤٥.
- ٢٩- نفس المصدر ج ١ ص ١٤٥.
- ٣٠- نفس المصدر ج ١ ص ١٤٤.
- ٣١- الفتوحات ج ٢ ص ٣١٠.
- ٣٢- نفس المصدر ج ٢ ص ٤٣٠.
- ٣٣- نفس المصدر ج ٢ ص ٣١٠.
- ٣٤- كوربين ص ١٨٥.
- ٣٥- نفس المصدر ص ٢١٦.
- ٣٦- الفتوحات ج ١ ص ١١٩.
- ٣٧- نفس المصدر ج ١ ص ٢٠٥.
- ٣٨- نفس المصدر ج ٢ ص ٣١١.
- ٣٩- نفس المصدر ج ٤ ص ٣١٥-١٦، ج ٢ ص ٤٢١.
- ٤٠- نفس المصدر ج ٢ ص ٤٢١.
- ٤١- نفس المصدر ج ٣ ص ٤٢٠.
- ٤٢- نفس المصدر ج ١ ص ٤١.

درس الترجمة

وجدل الذات والآخر

محمد حافظ دياب *

في مجرى تحقيق التواصل بين الثقافات ، حظيت الترجمة دوماً بمكانة عالية، تعدت حدود الانفيات والأعراق، إلى محاولة تأسيس حوار إنساني وتنمية الوعي به.

شواهد هذا التواصل تبدو متعددة ، منذ أول ممارسة معروفة لها في التاريخ ، قام بها ليفيوس أندرونيكوس L. Andronicus من منتصف القرن الثالث الميلادي، حين ترجم أوديسة هوميروس إلى السلاتينية، لتشرق بعدها اللغة اليونانية طريقها في أدب وفكر الرومان^(١)، ومروراً بانتقال معارف العرب وعلومهم مترجمة إلى لغات أوروبا الجنوبية في العصور الوسطى، عن طريق أسبانيا وصقلية والبنديفة ، لتمثل الجسر الذي عبرت عليه أوروبا إلى عصر النهضة، وباكتشاف حجر رشيد عام ١٧٩٩، الذي فتحت ترجمته أسرار مصر القديمة، وانتهاء إلى الدور الذي تلعبه راهنا في تشريع إيقاع العلاقات عبر القومية Transnational بين الثقافات وعلى مدى هذا التواصل، مثلت الترجمة لدينا قضية هامة من قنواته، ونظر إليها باعتبارها لصيقة بها جسس «التلقي»، وإن لم يمنع ذلك من أخذها بحذر في أحيان، خشية توغل الآخر الفاتن والباحث على الريبة من خلال أعمالها، مما دعا أن يشترط في الترجمة: «أن يكونوا مسلحين بأقوى جانب من الأمانة والمناصحة والصدق. وعلى كاتم السر النظر فيهم وتفحصهم والإطلاع على مقاصدهم، فمن وجده خارجاً عن الشروط ، منعه واستنقصه بغيره ممن تجتمع فيه الشروط اللازمة»^(٢).

هكذا يظهر أن اختيارنا درس الترجمة ، صادر عن إمكان النظر إليه كمؤشر التعبير عن السجال حول التواصل الثقافي، وكمجال يمارس تأثيره فيه، وكوسيلة نستدل بها على توجهاته.

ذلك أن النظر في امكانات ومظاهر هذا الدرس، هو أيضاً اكتشاف لامكانات ومظاهر الصراع والتكيف من ديناميات هذا التواصل ، بما يبرر أسئلة من قبيل: ما هي محصلة الدور الذي لعبته الترجمة في تحقيق تواصل العربي مع الآخر؟ وما هي أبرز التجارب التي قدمتها عندنا في سبيل تحقيق دورها؟ ثم ما هي التقنيات التي اتبعتها؟ وهل تراها مجرد تقنيات، أم أساليب للتواصل الثقافي؟ وإخيراً ، لماذا لم تمارس لدينا حضورها بعد؟

الترجمة كفعل مفاقة :

لك أسئلة يعقد الإجابة عليها، عسر محاولة بناء رؤية تركيبية ترصد، فالمنظور اللغوي الذي سلكته مقاربة الترجمة، أن في تعريفها أو تقنياتها أو مرماها، قد خلف فرضيات تجزئية، تقوم على النظر إليها كمجرد ضبط للمصطلح من لغة المصدر إلى لغة الهدف، فيما الاقتراب من تحقيق هذه الرؤية التركيبية ، يستدعي الطرح الأنثروبولوجي أكثر من سواها . وهو طرح يقوم على مقاربة الترجمة، لا ضمن حدودها اللغوية فحسب بل في إطار اشكالية الثقافة ، التي تربطها بتفاعل حضاري ، يمت إليها ، ويوفر لها شروطها ونسغها.

أستاذ جامعي من مصر

وفي مسمى لتحقيق هذه الرؤية، نبادي بتقديم تعريف مقترح للترجمة، محاولين من خلال مناقشته، أن نستبطن منه ما يمنحه مكانته في مسيرة التواصل الثقافي.

الترجمة فعل مثاقفة، يقوم على إعادة التأهيل الواعي للثقافة الإنسانية استنادا إلى حرية التعبير عن الذات وحصرية التعبير عن الآخر.

ونظرا لاشتمال هذا التعريف على مجموعة مكونات ذات مغزى، تمثل من حقيقتها جدليات الترجمة، فسوف نتولى شرح هذه المكونات بتفصيل

١ - الترجمة فعل مثاقفة :

وهي بهذا المعنى فعل محرك، يدفع الثقافات للتواصل على مستوى النصوص التي أبدعتها، وان اتخذت ضمن هذا الأفق مستويات متعددة، تقوم على متصل ما بين المثاقفة والندية على طرف والمشاركة والتماهي على الطرف الآخر: فقد تنمو في أحيان إلى فرض نموذجها «المدجج» نحو تكريس فكر ومنطق التبعية والاذناع، أو ما يطلق عليه «العقل الأسير» the captive mind، مما يقلل من فعالية الإبداع في الثقافة المترجم إليها، بمقتضى «قوانين» التفوق واللاتكافؤ التي تحكم العلاقة بين الثقافتين. وقد تتجه نحو الاستعارة، حين تقتصر على حضور النصوص المترجمة بمرسومها وغياب محاوراة محتواها، مما يصمها بالتلفيق والهجنة وغياب التاصيل. وقد ترقى إلى استيعاب وإعادة تأويل هذه النصوص، بما يجعل الثقافة المترجم لها تواجه تقدمها، حين لا يتم الاكتفاء بها ككتابة بتوقيف الآخر، بل بتطويعها لمقتضيات تمثل المعارف والعلوم. وقد تبلغ أنجع فعالياتها حين تتخذ شكل علاقة حوارية dialogical، تستهدف المساهمة في إنتاج شروط اغناء التواصل بين الثقافتين.

٢ - يقوم على إعادة التأهيل الواعي للثقافة الإنسانية:

وفي إطار هذا الهدف، تتسع الترجمة لتشمل أبعادا ثلاثا مترابطة ومتتابعة

البعد الأول معرفي، يتصل باختيار النصوص الأجنبية، والوقوف على مكوناتها ومرجعياتها، حتى نستطيع الحكم على مدى قابلية الإفادة بثمن حصيلتها.

والبعد الثاني لغوي، يرتبط بالنقاء معقد لحقول علم اللغة المختلفة الصوتية والنحوية والصرفية والدلالية والأسلوبية والمجمعية^(٣)، تحقيقا لسلامة إجراءات الترجمة، وإن كان الخلاف قائما لا يزال في هذا الصدد، ما بين مبدأ الاطراء والشموع والحة اللغوية، أو مبدأ الإيجاز والحة الصرفية، أو مبدأ اللامعة والاستعمال، أو مبدأ التوليد والنماء الاصطلاحي.

أما البعد الثالث فتأصيلي، ينهض على تخصيب النصوص المترجمة بالشروح والتعليقات التي تنف على كفاياتها

واستراتيجياتها وفعالياتها بما يتجاوز روايتها إلى الدراية الناقدة قالهوية المتجددة المرحّضة على الإبداع بتعبير جون راشمان J. Rajchman^(٤). ذلك أن «الألفاظ قد يبدل لها من المعاني في اللسان المنقلة إليه، فوق ما كان لها من اللسان الأول، مع تطاول الزمان وتقدم الهجرة وكثرة التقلب»^(٥)، وهو عين ما يذكّره جدامير H. Gadamer حين تحدث عن الترجمة كإضاءة إضافية، باعتبارها تفسيرا، أو بالأوضح اكتمالا للتفسير الذي أضفاه المترجم على النص الأصلي^(٦).

بهذه الكيفية تبسّدت الترجمة في مجرى تجربة النهضة العربية، حين ساهمت شروح وتعليقات الفارابي وابن رشد لفكر أرسطو، في إعادة التحقّق في الفكر اليوناني، وادخاله في نسج الثقافة العربية، حتى ليكاد على أيديهما أن يصبح عربيا. يتضح كذلك حجم التأصيلي، في ترجمة كبار الفلاسفة الفرنسيين للفكر الألماني (أعمال نيتشه، هيجل، هوسرر، ماركس، فرويد، وهابيدجورج...)، والتي لم تقتصر على مجرد الترجمة الحرفية، بل تعدتها إلى إعادة تأهيلها في اللغة الفرنسية، وتأويلها بالشروح والتعليقات^(٧).

٣ - استنادا إلى حرية التعبير عن الذات، وحرية التعرف على الآخر، فالنص المترجم تجسيد لثقافة بعينها، ولرؤية محددة إلى العالم، بما يفترض أن تستهدف ترجمته، القدرة على تشخيص الذات في أماب التواصل مع الآخر، وبما يشي أن الترجمة في ظروف التواصل المتكافئ، ترفد الشخصية والثقافة القومية، بينما هي في حالة التبعية، تهدد الذاتية الحضارية، وتحافظ على تكريس هذه التبعية.

وفي هذا الصدد، يذكر المؤرخ الفرنسي شارل أندريه جوليان Ch. A. Julien أن المترجمين الفرنسيين في الجزائر إبان استعمارها، كانوا يحملون رتبا عسكرية، وأنهم كانوا يعملون بالتعاون مع الإدارات التابعة للجيش الفرنسي^(٨).

طبقا لهذا، فسنالكشف عن العلاقة بين الترجمة وظروف السيادة والتبعية، يمثل اكتشافا لامكانات ومظاهر التواصل والتمثل والتدجين، وكذلك الصراع في ديناميات التفاعل الثقافي.

إضاءة تاريخية:

ولعله من المجدي هنا، مساءلة المسار التاريخي العربي، خلال تعاطيه للترجمة، بما قد يسمح باستبصار الظروف المؤطرة لهذا التعاطي. وبكشف العلاقة بين شروطه الرمزية والمادية، مما قد يؤدي إلى فهم حيثيات هذا المسار واستجلاء أبعاده.

لقد تدي هذا التعاطي على شكل تجارب خمس أساسية، يمكن تصددها كالتالي:

التجربة الأولى، وفيها خرج العرب بعد الاسلام يحملون العقيدة والفكر واللغة، وامتدت فتوحاتهم، وفرضت ظروفهم

الحضارية الجديدة التوجه نحو تنظيم الاتصال بثقافات أخرى كالفارسية والرومانية والهندية والأندلسية، فقامت أكبر حركة ترجمة، انطلقت في العهد الأموي، واكتملت ببناء (بيت الحكمة) في عهد الخليفة المأمون^(٩)، وانفتحت على تيارات متنوعة من الثقافات الأجنبية، لتشمل اللاهوت المسيحي السرياني والفلسفة اليونانية والأدب السياسي الفارسي، جنباً مع الحساب الهندي والطب الإغريقي والفلك الكلداني، وكان من أثارها أن أصبحت اللغة العربية تمتلك، وللمرة الأولى لغة اصطلاحية وقد ساعد على غنى هذه الحركة، تنامي علوم العربية، والتفاعل التاريخي بين العرب وسائر شعوب امبراطوريتهم، ونضج الحاجة الى منهج عقلاني يتخذ الفكر العربي مرشداً له، إضافة الى أن تغير المحيط الاجتماعي، قد تطلب تقنيات متقدمة نسبياً. وكان توسع الحملات الصليبية أياًذاً بانتهاء هذه التجربة.

أما التجربة الثانية، فبدات مطلع القرن الماضي، تحت وقع الصدمة مع الغرب، والوعي بالتأخر وبالتالي بضرورة النهضة، ووضع التقابل بين الشرق وأوروبا كمعادل للمقارنة بين التأخر والتمدن، وعبر مناخ الفكر الاصلاحى الذي كان منتشراً بصورة وأشكال مختلفة، في الولايات العربية الخاضعة وقتها لحكم (العثمانيين).

وقد مثلت الترجمة في هذه الفترة أداة هامة في برنامجها، وبخاصة في مصر وتونس ولبنان، حيث ترجم حوالي الألف كتاب من مختلف العلوم أثناء ولاية محمد علي في مصر^(١٠)، وقراءة الخمسين كتاباً في العلوم العسكرية خلال حكم المشير أحمد باي في تونس^(١١)، وبعض الأعمال ذات الموضوع الديني من قبل أعضاء البعثات التبشيرية في لبنان^(١٢)، وأقيمت مؤسسات للترجمة، أشهرها مدرسة الألسن بمصر عام ١٨٣١، والمكتب الحربي في باردو بتونس عام ١٨٤٠، والكلية الدينية ببنان عام ١٨٦٤، لتتالي بعد ذلك جهود فردية.

ووقعت التجربة الثالثة فيما بين الحربين العالميتين، وشهدت نزوة الترجمة بتصرف الى العربية، ودوماً اعتباراً للشكل الفنى الذي يخصص للنص الأجنبي، وعلى تفاوت مستويات المترجمين الألمان باللغات الأجنبية وفي المقدرة على الكتابة العربية^(١٣).

أيامها ازدحمت سوق النشر العربي بموجة هادرة من الترجمات ذات المستوى التجاري والمضمون الهابط (روايات الجيب، مسامرات الشعب، قصص الصباغ، أشهر المعارف...) وأغلبها ترجمات مشوهة، ونوع من روايات التسلية والترفيه، التي أوجدت ظروف الحرب وأزماتها سوقاً رائجة لها. ومصادف هذه الموجة دعاوى تشجيع اللهجات القطرية والمناداة بكتابة العربية بحروف لاتينية، مما قلل من فعالية جهود متضافرة لحياء التراث، وتقديم ترجمات جادة قام بها بعض الكتاب (مثل فتحي زغلول، يعقوب صروف، مصطفى جواد،

بهجة الأثري، الأب أنستاس الكرملي، ومصطفى الشهابي...)، وعدد من المؤسسات أظهرتها لجنة التاليف والترجمة والنشر التي تأسست بالقاهرة عام ١٩١٤.

وتزامنت التجربة الرابعة مع نهاية الحرب العالمية الثانية، حين بدأت الولايات المتحدة الأمريكية علاقتها بالمنطقة العربية، وركزت ضمن ما استهدفتها على مجال العمل الثقافي، وكانت مجلة (المختار) ذات الحجم الصغير والتمن الرخيص والطباعة الجيدة، من أهم ما قدمته. ومثلت هذه المجلة الترجمة العربية للمطبوعة الشهيرة المعروفة Reader's Digest (الأكل للمضوم للقاريء)، ولعبت دوراً ملحوظاً في تهميش وعي القاريء العربي. وبلغت النظر في القيم التي روجت لها هذه المجلة أمراً: الأول، أن النجاح مرهون بالخط والمصادفة، والثاني أن العدل الاجتماعي ملق بأريحية السادة وكرم المستعدين للفرع والاجتماعي.

كذلك باشرت (مؤسسة فرانكلين) الأمريكية نشاطها في النطاق العربي بدءاً من عام ١٩٥٣، وشهدت الستينات نزوة نشاط الترجمة عبرها، وتوزيعة على مجالات متخصصة ومواقع معرفية محسوبة، وبالأذات مجال التربية وعلم النفس، الذي أطلقت عليه (فن صناع البشر). وتضمنت ترجماتها تقديم زاد ثقافي (أركان القضايا التي تواجه المواطن العربي) والتبشير بمثالية النمط الأمريكي في الحياة، ووضع موسوعات ودوائر معارف للهجات الجماعة الاثنية العربية^(١٤).

وتعني بالتجربة الخامسة تلك المحاولة الرائدة التي أقدمت عليها سوريا بتعريف العلوم الطبية في جامعاتها، انطلاقاً من مقولة تعذر استيعاب المعرفة، استيعاباً حقيقياً تكوينياً، ما لم تكن اللغة القومية هي الأداة الموصلة لها، ومن ثم فإن الدخول الفاعل أو المتفاعل في تجربة نهضة عربية، لا يتوقف على مجرد النقل من الآخر، بل يعتمد بالدرجة الأولى على كون أهل اللغة العربية أنفسهم مشاركين عملياً في هذه التجربة.

ومعما يجدر ذكره أن الطب حتى مشارف العصر الحديث، وعلى مدى قرون، كان عربياً خالصاً. فالعرب والمسلمون أول من بدأ الصيديات، ونشر دور الشفاء والمراستقات، وأسماه أطباهم وقتذاك تملأ مجلداً، لعل من أبرزهم: الرازي والزهرراوي وابن رشد، وابن البيطار، وأعظمهم الشيخ الرئيس ابن سينا، الذي ترك طابعه على الطب في الجامعات الأوروبية عبر خمسة قرون. ومثل كتب الكالحي للرازي، والتصريف لمن عجز من التاليف للزهرراوي، والشفاء والقانون لابن سينا، المراجع الطبية الوحيدة في تلك الحقبة، أصبح أنهم اطلعوا على جزئيات أبي قراط وكليات جالينوس، ولكنهم أضافوا للفكر اليوناني النظري في مجال الطب ما أنضت به خبراتهم في التطبيق.

يذكر كذلك أن تعليم الطب باللغة العربية قد مورس بدايات

قومية، ولتتعمق من مفهوم «الاستواء»، الذي يقوم على القبول دون تمييز أو تمحيص، ناهيها أنها تلغي أو تتجاهل أسس الثقافة القومية وإسهاماتها.

أما التجربة السورية في تعريب العلوم الطبية، فمازالت النظرة إليها تتراوح بين الإشفاق والخشية، برغم ما تقدمه من إنجازات.

وهكذا قد نكون الآن في وضع أوضح لاستكشاف حركة التواصل الثقافي مع الترجمة عبر هذه التجارب، حيث يسود الحوار في التجربة الأولى، والراوحة في الثانية، والتمهيش في الثالثة، والتمهية في الرابعة، ومحاولة التاصيل في التجربة السورية. إلا يعني هذا افتراض نوع من الفضاء التجانس بين كلا الحقلين: التواصل الثقافي الأعرض، والترجمة ضمنه؟

تقنيات للترجمة أم أساليب للتواصل:

لنتوسع أكثر في هذه المسألة. ذلك أن التقنيات التي اتبعتها هذه التجارب في الترجمة لاكتسب مجرد صبغة لغوية، إنما تحمل في طياتها تعبيراً عن اختيارات فكرية وحضارية للتواصل مع الآخر. ونبدأ بالتعرف على هذه التقنيات:

أولاً التقنيات من التراث العربي، ويطلق عليها «الترجمة بالمؤالفة»، باعتبارها مؤالفة مصطلحاً معاصراً من لغة المصدر مع مصطلح قديم من لغة الهدف.

ويعتبر عدد من الباحثين أن التقنيات في الأعمال والقواميس من مفردات مألوفة للتعبير عن المفاهيم الجديدة، دون تغيير أساس في معاني هذه المفردات، طريقة يجب تقديمها على غيرها، لما تقيد في أحياء تجربتنا الحضارية وتواصلها، وفي ذلك تحقيق لاستمرار التراث واصطفاء لمعجمه، وإثراء للشعور القومي، واعتزاز باللغة العربية.

وتبدو هذه الطريقة الأكثر شيوعاً في حركة الترجمة خلال القرن الماضي، حيث كان جل اعتماد المترجمين وقتها على ما ورد في مودونات التراث.

والنقد الذي يوجه إلى هذه المؤالفة، أنها قد تبعد الكلمة المترجمة عن دلالاتها الصحيحة. مثال ذلك ترجمة المؤرخ المصري عبدالرحمن الجبرتي للكلمة الأجنبية République إلى «جمعية»، ورفاعة الطهطاوي لها إلى «مشيخة»، ليجتاح الأمر وقتاً طويلاً، حتى عام ١٧٩٨، كي تترجم إلى «جمهورية»، وإن أمكن إيعاز عدم دلالة الترميزتين الأوليين إلى أن الكلمة حلت في فضاء عربي لم يعد قديماً لهذا النظام السياسي.

كذلك فإن هذه الطريقة تتراود مع نزعة الحنين إلى الماضي والارتباط به. أي مع نزعة «تراثوية» تفترض أن لكل مفهوم جديد أصلاً في التراث، مما قد يؤدي إلى استخدام المهجور من الكلمات، أو اخراج كلمات قديمة عن معانيها، ربما تقتصر في التعبير عن المفاهيم الجديدة، من مثل: كلمة «المسموع» للدلالة

القرن الماضي لدى مدرسة الطب في (ابوزعبل) بالقاهرة حيث كان المترجمون يقومون بترجمة المحاضرات والشرائح بين الأساتذة الفرنسيين وطلابهم المصريين. والامر نفسه في بدايات انشاء الجامعة الأمريكية ببغروت، التي درست الطب باللغة العربية تقلا عن الانجليزية، لكن التجربة السورية لم تقتصر في تعريبها لعلوم الطب على التدريس، بل تعدته لتشمل وضع مصطلحات عربية لاسماء الامراض ومستلزمات التشخيص والعلاج، وانشاء مؤسسة لترجمة وتعريب علوم طب الاسنان، ومحاولة تقديم مكتبة طبية عربية، تخدم المعلومات التي يحتاج إليها الأطباء والطلاب والباحثون في مختلف المجالات الصحية، إضافة الى خدمات التشخيص والاستخلاص والأعمال البيولوجرافية^(١٥)، مع اعتماد العربية كلفة أساسية في التدريس والبحث، دون أن يعني ذلك عدم الاعتراف بأهمية اللغات الأخرى كمراجع للتوسع، وتنفيذ برامج لتسهيل المدرس في المحاضرة بالعربية.

تقييم نقدي:

والامر هنا يتعلق بتقييم هذه التجارب، ومعاينة ملاساتها. ففي التجربة الأولى أيام (بيت الحكمة)، كان العرب في موقع قوة، والعربية في أوج انطلاقتها وأفكار المعترلة تمثل النظرية الرسمية للعباسيين، وهو ما يفسر أسبقية ترجمة التراث المنطقي لأرسطو على ما عداه من علوم فلسفية وطبيعية ورياضية، حيث حاجة التطور في مسيرة الفكر العربي الاسلامي قد دعت إلى الأخذ به، قصد الفهم على القوانين: «التي من شأنها أن تقوم العقل وتسد الانسان العربي نحو طريق الصواب، ونحو الحق»، في كل ما يمكن أن يغلط فيه من المقولات، كما عبر الفارابي^(١٦).

أما التجربة الثانية مطالع القرن الماضي، فقد ظهرت بعد فترة من الركود، هيمنت فيها المؤثرات التركية على الثقافة العربية، وانحدرت خلالها اللغة القومية، وعبر مناخ التوفيق بين الشرق والغرب، مما جعل من نشاط الترجمة خليطاً من المصطلح الفهمي والمفهوم الليبرالي والجدل الكلامي والصناعة الشعرية. وتتسق ممارسات التجربة الثالثة بين الحربين، مع مفاهيم الانتداب والحماية والوصاية، كصيغ قانونية ودولية مثلت وقتها عملية اقتسام الأقطار العربية، ومع مناخ الأزمة والبحث عن حلول لها.

كذلك يمكن استيضاح نزعات التجربة الرابعة في عالم ما بعد الحرب الثانية، مع استقلال هذه الأقطار، وتجدد المازق التنموي الذي عاشته، ومحاولة الولايات المتحدة تكريس مفاهيم بعينها عن طريق الترجمة والنشر، وهي مفاهيم تكبست أقمطتها النزعة التقنيية، بصوغها الأسئلة المعواظن العربي وأجوبته، مدللة بذلك على أن قيم الفكر خارجة أكثر منها

الألماني - من أوراق غريب) للكاتب الألماني فردريك ماكس مولر F. Max Muller، فترجمتها بتصرف عام ١٩١٢، تحت عنوان (ابتسامات ودعوى).

وكانت لنصود فهمي تجربة شبيهة، حين ترجم لجوتة J. Goethe عن الفرنسية، قصة عنوانها (هرمان ودوروثيا) Herman et Dorothea، بدت فيها نزعة للسجع، واستخدام الصلوص للمجازية، واستبدال الأسماء اليونانية بأخرى عربية، فوضع لالهة التاريخ (كلويو) Klio تسمية (رواية)، ولالهة الفلك (أوريندا) Uronida تسمية (علوية)، ناهينا عن «ترجمات» المنفلوطي التي لعبت، رغم عدم دقتها، دوراً مؤثراً في الأدب العربي الحديث^(٢٠).

وفي سوريا، قام الشيخ أحمد أبوخليل القبياني بالاقتراس المترجم لأحدى أعمال راسين، وعنوانها (لباب الغرام أو الملك متريدات) عام ١٩٠٠، وترجم الشاعر معروف الرصافي من العراق رواية (الرويا) للكاتب التركي نامق كمال عام ١٩٠٩ بنفس الطريقة^(٢١).

وفي تونس، نشرت مجلة (الرائد التونسي) مطلع هذا القرن مثيلة عن الإيطالية والاسبانية والفرنسية، وترجمت هناك على ذات النوال أعمال تولستوي عام ١٩١١^(٢٢).

والملاحظ أن هذه الطريقة تنتشر عادة في ظروف شح الابداع، حيث يتم نقل أعمال الآخرين بنوع من التصرف، أو بالملازمة بين المأثور المحلي والنص الأصلي.

ويذكر الطهطاوي أنه قاوم هذه الطريقة، حين ذكر في مقدمة إحدى ترجماته أنه: «قد خطر لي أن أفرغه في قالب يوافق مزاج العربية، وأضم إليه المناسبات الشعرية، وأضمنه الأمثال والحكم النثرية والنظمية، إلا أنني رأيت أن الأوفق الآن، بالنسبة للوقت والزمان، ضبط الأصل، وإبقاء ما كان على ما كان، فهو مورد نموذج لأصله الأصيل»^(٢٣). ومع ذلك لم يتقيد الطهطاوي بما فضله من ضبط للأصل، حين ترجم رواية الكاتب الفرنسي فرانسوا فينلون F. Fénelon (مغامرات تيلماك) Les Aventures de Telemague إلى (وقائع الأفلاك في أحداث تيلماك)، فلوّن العنوان بما كان سائداً في تسجيله، وأضاف مفردات شتى عليها من قصص ألف ليلة، وجعلها تنهج نهج المقامة في استعمالها المحسنات البديعية، وتوسع للأمثال والحكم وتسير في خطى ابن القلق.

ويعد الاشتقاق ثالث التقنيات المستخدمة في الترجمة، ويعني استخلاص لفظ من كلمة عربية تؤدي معنى المفهوم الأجنبي ويتم عادة بأحد أساليب ثلاثة

الأول: يقوم على تقليد تصاريح الكلمة، ببناء كلمة جديدة من جذرها عن طريق إضافة عنصر جديد إلى هذا الجذر، مثل «صوت» للدلالة على Phonème.

والثاني: تحت لفظ مركب من كلمتين، من مثل البسملة

على اللفظ الأجنبي «المسك» والسجلاط، للدلالة على «الياسمين»، وذلك قد نسقط فيما يمكن تسميته «الاعتراب المجمي» Lexicological alienation، الأمر الذي قد يبعدنا عن تيار الفكر العالمي، ويجعلنا نغرد بلغة تكاد تكون خاصة بنا، عبر واقع تعبر عنه هذه اللغة التي لا تنتمي إلى راهنتيه، هو واقع مسحوب إلى داخل هذه اللغة القاموسية.

صحيح قد نوفق في العثور على كلمات تصلح لتأدية معان جديدة، لكن غالب المصطلحات الأجنبية قد يصير إيجاد أصل تراشي لها، أو قد يستغرق فترة طويلة نسبياً وصولاً إلى المصطلح المرادف، لارتباطه بظاهرة لم تكن موجودة أصلاً في الحياة العربية^(٢٤)، ناهينا عن أن طريقة الاقتباس من التراث لا تنيسر لكل الباحثين، بل للمتعملين منهم معه بالدرجة الأولى، وهو تراث لم يخضع بعد لعملية تحقيق دقيقة.

وثاني هذه التقنيات هو التوطين، ويعني اكتساب بعض من مكونات النص المترجم صبغة قومية أو قطرية، وهو ما يبدو بالذات في ترجمة النصوص الروائية والمسرحية، التي قامت على تغيير أسماء الأمكنة والشخصيات فيها إلى أسماء عربية، مع ادخال اجناس أدبية شائعة لدينا عليها، أو استخدام اللهجات القطرية من ترجمتها، وهو ما عرف، مع تنامي فكرة الدولة القطرية، بالمصغر والجزأة والتونسنة، والبلبننة.. الخ.

ومن الأمثلة الدالة على هذه الطريقة، أعمال المسرحي اللبناني مارون النقاش منتصف القرن الماضي، وتلميذه سليم النقاش^(٢٥)، وكذلك أعمال نجيب الحداد، ويعقوب صنوع، ومحمد عثمان جلال، وهي زيادة ومنصور فهمي، والمنفلوطي، وأبوخليل القبياني، ومعروف الرصافي وغيرهم.

ويشمل محمد عثمان جلال في مصر ذروة البلغافية في استخدام هذه الطريقة، وهو ما يبدو في نقله لرواية (بول وفرجين) Paul et Virginie للكاتب الفرنسي برناردين دوسان ببيير B. de St. Pierre باسم (الأمني والمنة) في حديث قبول وورد (جدة) عام ١٢٨٨ هجرية. لاحظ هنا أن بول أضفى قبول وفرجين أصبحت ورد جدة، وكذلك نقله (خرافات لافونتين) Les Fables de LaFontaine باسم (العيون اللواقظ من الأمثال والحكم والمواعظ)، وبعض من مكسي راسين J. Racine تحت عنوان (الروايات المفيدة في علم التراجيدية)، ومسرحية (طرطوف) Tartuffe لموليير Molière باسم (افغانية).

وقد أباح الكاتب نفسه استعمال اللهجة العامية، والزلج، والأمثال الشعبية، والنوادر، وتصوير أسماء الأمكنة والأعلام، وإقحام العبارات المسجوعة^(٢٦).

وفي لبنان، ترجم نجيب الحداد عمليين مسرحيين لفكتور هوغو V. Hugo: أولهما Hernanie بعنوان (حذان) والثانية Guerres بعنوان (غارات العرب). واستخدمت مي زيادة هذه الطريقة، حين اجتذبتها رومانسية قصة (الحب

المختصر الأجنبي ومقاربتها بأصوات عربية، وكثيرون يفضلون الرسم الهجائي، فينقلون الحروف الأجنبية إلى العربية، مع اختلاف في طرق النقل واختيار الأصوات أو الحروف العربية المقابلة.

معارك فكرية:

على أن الاهتمام بهذه التقنيات وضبط إمكاناتها، قد مر في الحقيقة بمعارك ومناظرات وخلافات في الرأي، يمثل الموقف من التواصل الثقافي مع الآخر خلفيتها الأساسية.

فقد لقي الاشتقاق معارضة حادة من قبل البعض من اللغويين العرب، وهو ما يوضحه قول ابن فارس: «ليس لنا اليوم أن نخترع، ولا نقول غير ما قالوه، ولا نقيس قياساً لم يقيسوه، لأن في ذلك فساد اللغة وطلان حقائقها»^(٢٨).

وعارض الاسام الشافعي التعريب، في حديثه عن المفردات التي خالطت العربية بعد الترجمة من التراث اليوناني، بقوله «وما جهل الناس واختلقوا، إلا بتركهم لسان العرب، وميلهم إلى لسان أرسطاطاليس»^(٢٩). وحاول ابن خلدون أن يجد مخرجاً للتعريب فذكر في مقدمته أنه «ولما كان كتابنا مشتملاً على أخبار البربر وبعض العجم، وكانت تعرض لنا في أسمائهم أو بعض كلماتهم حروف (أصوات) ليست من لغة كتابتنا، ولا اصطلاح أوضاعنا، اضطرننا إلى بيان، ولم تكف برسم الحرف الذي يليه، لأنه عندها غير واف بالدلالة عليه، فاصطلحت في كتابي هذا أن أضع ذلك الحرف العجمي بما يدل على الحرفين اللذين يكتفاه، ليتوسط الفاري، بالنطق بين مخرجي ذلك الحرفين، فتصعل تلاميذه، وإنما اقتبست ذلك من رسم أهل المصنف حروف الأشمام كالصراط في قراءة خلف، فإن النطق بصاده فيها معجم متوسط بين الهاد والزاي، فوضوا الصاد ورسوموا في داخلها شكل الزاي، ولما ذلك عندهم على التوسط بين الحرفين»^(٣٠).

ولعل أبرز ما سجل من معارك حول تقنيات الترجمة، تلك المناظرة التي شهدناها «نادي دار العلوم» في مصر عام ١٩٠٨، حول مشروعية التعريب، حين يقف بصفوف العرب والشيخ محمد الخضرى من مؤيديه. «تسهيلاً لنقل العلوم واشتراك العلماء، وإقتداء بالأسلاف الذين عربوا، ولم يروا معزة على العربية أن تدخلها كلمات أعجمية»، وبين المعارضين ومنهم حنفي ناصف وأحمد الإسكندري وأحمد فارس الشدياق، ممن رآوا: «أن العرب المستعربين يفسدوا اللغة حقاً، حين عدلوا عنها إلى اللغات الأعجمية من دون سبب موجب»^(٣١).

وقد انتهت المناظرة إلى أنه «إذا عرض لنا لفظ أعجمي، ترجمناه إلى لغتنا، وإذا تحدرت ترجمته، اشتققنا له اسماً من لغتنا، وإذا تحدر لنا أيضاً استعمالنا مكان الأعجمي كلمة عربية، مصنوعة بإحدى طرق المجاز، وإن لم يكن شيء من ذلك، لنجا إلى تعريبه، أسوة بالمعربين الشائعة في لغتنا»^(٣٢).

كذلك أصدر المجمع اللغوي في دورته الأولى بالقاهرة عام ١٩٢٤، قراراً يبيّن أن: «تستعمل بعض الألفاظ الأعجمية عند

والحولة، والجملة، والمؤدلة، وإن جاء استخدامهما في العلوم الاجتماعية مربكاً للمعنى، كالقول «اجتماعي» أو «اجتماعي» مقابل الكلمة الأجنبية Socioéconomique

أما الثالث: فيقوم على استعمال المترادف أي جواز لفظ بعلاقة في المعنى، وإن وقفت بازائه محاذير كثيرة^(٣٣).

إن عدداً من الباحثين العرب، على أية حال، يعدون الاشتقاق أهم طريقة ببناء مواجهة متطلبات المعرفة الجديدة، إضافة إلى أنها كانت أداة العرب الأولى في مواجهة اللغات الأجنبية واستيعاب مفاهيمها ومصطلحاتها، وإن أخذ عليها أنها قد تسقط أحياناً إلى مستوى النقل الحرفي للمصطلح من خلال المشتقات الجديدة، حيث استعمال كلمات مثل «الأيديولوجيا» و«البيروقراطية»، يتطلب صوغ مشتقات جديدة، كاستخدام بعضهم «أدلسج» يؤدلسج، «ألموجة»، أو «بقرط» يبقراط، «بقرطة»^(٣٤).

ونأتي أخيراً إلى التعريب كراعي التقنيات المستخدمة في الترجمة، حين يتعدى إيجاد مترادفات عربية دقيقة للمفاهيم أو المصطلحات الأجنبية عن طريق التراث أو الاشتقاق.

وبعني التعريب هنا تمثل الكلام الأجنبي في العربية، وجعله وجهاً من وجوه التعبير فيها، أما تغيير أصوات الكلمة وبنائها بما يوافق اللسان العربي وأبنيته، أو بديلها بصورتها دون تغيير من مثل «هيدروجين» و«أكسوجين»^(٣٥).

ويكاد يجمع الباحثون على جواز استعمال هذه الطريقة، ويستدلون بما ورد في القرآن الكريم والحديث الشريف من ألفاظ معربة^(٣٦)، وما لجأ إليه فصحاء العرب بعد ذلك من استخدام النولد أو الدخيل من الألفاظ الأعجمية، والمحدث في الراهن.

و قد شهدت حركة الترجمة أيام العباسيين توارث استخدام هذا التعريب، فتداولت كلمات مثل: «الأسطرونوميا» للفلك، و«البيوطيقي» للشعر، و«البيوطيقي» للبلابة، و«الارتباطيقي» للحساب، و«الاناسطوطيقي» للتحليل، إضافة إلى «استاذ» و«شطرنج» و«اسطلاب»... الخ.

على أن مشاكل، لم تحسم بعد، مازالت تواجه هذه الطريقة، من قبيل التعارضات الصوتية (مثل انكتر، انغلتر، انجلتر، انكلتر) والمزج بين لغتي المصدر والهدف، بالجمع بين كلمات العربية وبين السوابق المنتمية إلى لغة أخرى، كالقول «ميتالغوي»، ترجمة لكلمة Métalangage، بتعريب المقطع الأول، وهو الكلمة اليونانية Méta، و ترجمة المقطع الثاني.

يضاف إلى ذلك، صعوبات التعامل مع تطبيقات الحاسب الآلي، وما يتصل بالترميز والاختصار الذي يشيع في اللغات الأوروبية. فقد تكون المختصرات من أوائل كلمات المركب اللفظي، وإن كانت هذه الأخيرة غير مطربة ولديها، قد تنطق المختصرات حروفاً مفردات (مثل INP, OAN, BP, IMF, BBC...)، أو كلمات (مثل OPEC, NATO, AOAEC, RADAR...)، أو تنقل إلى العربية نقلاً اعتباطياً، قوامه الاجتهاد الفردي، فمنهم من يعمل إلى الرسم الصوتي، بمحاكاة أصوات

الضرورة، على طريقة العرب في تعريبهم^(٣٢).

ولكننا فإن استعراض تقنيات الترجمة وما جرى بشأنها، يبي

بأنها راوحت بين كيفيتين: سلامة العربية من جهة، وتحديتها من جهة أخرى. وهذه الغاية المزوجة جعلت تلك التقنيات تخضع لمحوري المحافظة والتجديد، أو الأصالة والمعاصرة، لو شئت استخدام المفاهيم التي كثر الخوض فيها إزاء الحقيقة الثابتة في تركيبة هذه التقنيات. ونقصد بها قضية التواصل الثقافي، بما يجيز القول أن الاشتغال بتقنيات الترجمة هو بمثابة أيقونة تخطيطية للموقف من هذا التواصل. فالانقباس من التراث يتسق مع موقف الرؤية التي تنطلق من أن الأسلاف لم يتركوا شيئاً نوعياً للأخلاف، ومن ثم فإن ما واجه هؤلاء مسائل مشكلة، فما عليهم إلا أن يرجعوا إلى السلف. أما التوطين فيتوازن مع موقف تمثيل الآخر، أو بالأحرى وهم تمثيله. حين يكتسب وشعه من استعارة ذاكرته. والاشتقاق يتناظر مع موقف المواجهة من الغرب، ذلك الموقف الذي يقوم على الانقباس منه، مع الحفاظ على قيمنا الثابتة. على حين يرتبط التعريب بموقف المعاصرة الذي يمنح الاعتبار الأساسي للراهن من المستجدات.

المشهد:

ورغم تعدد هذه الهيئات والقرارات، فما زالت حركة الترجمة تعاني من قلة المردود، وهو ما يشير إليه إحصاء قامت به المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، عما ترجم خلال إحدى عشرة سنة، ما بين عامي ١٩٧٠ - ١٩٨١، ويوضح أن عدد الكتب المترجمة في هذه الفترة يبلغ (٢٨٤٠) كتاباً، موزعة كالتالي: المملكة الأردنية الهاشمية (٢٢). ودولة الإمارات العربية (٢)، والمملكة العربية السعودية (٧)، وجمهورية السودان (٩)، والجمهورية العربية السورية (٤٤٢)، والجمهورية العراقية (٢٢٨)، وسلطنة عمان (٥)، وفلسطين (٥)، ودولة قطر (٣)، ودولة الكويت (٩٥)، ولبنان (١٥٢)، وليبيا (٤٤)، ومصر (١٧٥٨)، والمغرب (٢).

ويلاحظ هنا التقاطع بين هذه الأقطار في عدد المترجمات، حيث تأتي مصر في المقدمة (٦٢٪)، تليها سوريا (١٧٪)، فالعراق (٩٪)، ثم لبنان (٥،٤٪). الخ. كما يلاحظ أن المعدل الكلي لهذه الترجمات يقف دون الحد المطلوب، سواء بالنسبة لعدد السكان، أو الحاجات الفكرية والثقافية والعلمية^(٣٧).

٢ - عدم مواكبة حركة الترجمة لتطلعات المشروع الثقافي العربي، وهو ما يبدو في عدم التوازن بين أعداد الكتب المترجمة في حقول المعارف المختلفة. إذ يورد نفس إحصاء المنظمة أنواع المعارف المترجمة كالتالي: المعارف العامة (٢٢)، والفلسفة (١٦٥)، والديانات (٢٢٥)، والعلوم الاجتماعية (٥٦٠)، واللغويات (٦٠)، والعلوم الأساسية (٢٢٤)، والعلوم التطبيقية (١٨٤)، والفنون الجميلة (٩٢)، والآداب (١٠٢٢)، والتاريخ والجغرافيا (٢١٥)، وهو ما يشير إلى النقص الحلي فيما يتصل بالعلوم الأساسية والتطبيقية، التي لا تزيد نسبتها على (٤٪). مقابل الآداب التي تصل إلى (٧٠٪).

ويبدو المشهد الحاضر للترجمة في وطننا العربي ملتبساً، في ظروف العجز عن تأسيس نظام تعليمي باللفة القومية. وتنامي الاستعمال الوظيفي للغة الأجنبية، وتراوح المواقف من التواصل الثقافي مع الآخر ما بين تفتح وانكفاء مغلوطين تفتح يتقلص إلى دعوى نخبة متفككة على نمط من انتماء الثقافة الأجنبية، وانكفاء يمتد إلى نفي الآخر وحظر رسالته الرمزي برمته.

ويزيد من التباس هذا المشهد، عدم مواكبة حركته لتطلعات المشروع الثقافي العربي، بما يمكن تفصيله كالتالي:

١ - تخطب السياسة الثقافية العربية فيما يتصل بالتخطيط للترجمة، ذلك أن الهيئات العربية المهمة، وضعت مشروع الترجمة فوق الواقع الحالي، محيطة آياه بشوايات من المفاهيم المجردة للسوغة جماهيرية، دون التزام بمعضونهم الغاضب، وأوقفته على جهد عربي متسق ومتكامل، هو عملياً غير واضح القصد والأولويات.

إذ يستعري الانبثاء هنا كثرة الهيئات وقلة المردود. فاضافة إلى الجامع اللغوي (الجامع العلمي اللبناني عام ١٨٩٦، والجامع العلمي العربي في دمشق عام ١٩١٩، والذي أصبح مجمع اللغة العربية، ومجمع فؤاد الأول للغة العربية بالقاهرة عام ١٩٣٤ الذي تغير اسمه إلى مجمع اللغة العربية، والجامع العلمي العراقي عام ١٩٤٧، ومجمع اللغة العربية الأردني عام ١٩٦٦، والأكاديمية الملكية بالمغرب عام ١٩٦٦، وبيت الحكمة بتونس عام ١٩٨٥، ومجمع اللغة العربية بالجمهورية الليبية عام ١٩٩٤)، هناك وزارات الثقافة والأعلام والتراث، والاتحادات المهنية (وبخاصة اتحاد الجامعات العربية عام ١٩٧٥، واتحاد الأطباء العرب الذي وضع المعجم الطبي العربي الموحد والاتحاد العربي للمواصلات السلكية واللاسلكية الذي قدم معجم

الهوامش :

- ١ - Calvet, L. La Guerre des langues, Payot, Paris, 1987, p. 63.
- ٢ - أبو العباس القليلقيضي صبيح الأعشى في صناعة الإنشا (الجزء الخامس)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٤٤٩
- ٣ - Selaskovitch, D. et M. Lederer : Interpréter pour traduire, Publications de la Sorbonne, Paris 1984, p. 19.
- ٤ - Rajchman, J.(ed.) : The Identity in Question, Routledge and Kegan Paul London, 1996, p. 41
- ٥ - جعفر مغربي، «العربيات السودانية»، من مجلة (حروف)، دار جامعة الخرطوم للنشر، العدد ٣-٢، ١٩٩٠ - ١٩٩١، ص ٥.
- ٦ - Gadamer, Hans- George: Verité et Méthode , Seuil, Paris, 1978, p. 113.
- ٧ - عبدالسلام بنعيد الحامي، «الترجمة والمناقشة» من مجلة (الوحدة)، المجلس القومي للثقافة العربية، العدد ٦١-٦٢، أكتوبر - نوفمبر ١٩٨٩، الرابط، ص ٧
- ٨ - شارل أنري جوليان، إفريقيا الشمالية تسير - القوميات الإسلامية والمسيحية الفرنسية، ترجمة للمجي سليم وأخريين، مراجعة فريد السوداني، الدار التونسية للنشر والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر، ١٩٧٦ ص ٥٩
- ٩ - عمود نواة (بيت الحكمة) للخليفة أبي جعفر المنصور، ثم طوره هارون الرشيد، ليأتي بعده ابنه المأمون فيجعل منه مقراً للترجمة والنشر، ويرسل وفوداً لجلب الكتب والمخطوطات إليه. يراجع الأمر مصطفى الشهابي، المصطلحات في اللغة العربية، المجلس العلمي العربي، دمشق ١٩٦٢، ص ٢٧.
- ١٠ - جاك شاجر، حركة الترجمة مصر خلال القرن التاسع عشر، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٥، ص ١٧.
- ١١ - مصدر الترجمة في تونس (١٨٤٠ - ١٨٤٠)، رسالة ماجستير لنشر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة التونسية، ١٩٧٨، ص ٦٦ - ٣
- ١٢ - Khuri, B.R. Bibliographie raisonnée des traductions publiées au Liban à partir des Langues étrangere de 1840 jusqu'aux environs de 1905. Thèse, Paris, 1989, p. 11.
- ١٣ - تقسيم أسماء هؤلاء المترجمين: محمد السباعي، إبراهيم رمزي، سليم البستاني، شاكر شقير، يعقوب حروف، يوسف أمان، فرح انطوان، اسعد داغر، نجيب الحداد، سليم سركيس، والياس فياض. يراجع نجيب العقيقي في الألف الفارسي، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٢، ص ٥٢ - ٥٦
- ١٤ - ثم ذلك عن طريق استخدام بعض من الكتاب العرب، وإشراكهم في أعمال هذه المؤسسة كمترجمين ومراجعين ومشرفين، وتحويل نشر الكتب المترجمة عن طريق عدد من دور النشر العربية، كإهداء بعض هذه الكتب وليدة احتفالاً من جانب مترجميها وناشريها، مع القبول إلى الدفاع بواسطة استبدال الأسماء والأسماء الواردة في النصوص المترجمة بأخرى عربية، وبإضاعة ما يفضل مطبوعات الأطفال
- ١٥ - في هذا الإطار، شارك عدد من الباحثين السوريين في عمل معالج طيبة مهمم تقبته الشهابي، «ومرشد خاطر، وأحمد حدي، الفيض، محمد ميشم الفيض، يراجع على سبيل المثال، تقبته الشهابي، المجلس العلمي، جامعة دمشق ١٩٦٤
- ١٦ - الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٥٢
- ١٧ - مزيد من التفصيل، يراجع «مدخل لدراسة مصطلحات عصر النهضة المسيحية» من مجلة (الفكر العربي)، العدد الثاني، معهد الإنماء العربي، يوليو - أغسطس ١٩٧٨، بيروت، ص ٢٧٧.
- ١٨ - حول أعمال سليم الفيض السرحية المترجمة بذكر الياس فياض (إنه «كانت تقبته أحياناً جلسة واحدة، لنقل مسرحية برمتها، يراجع بيوان فياض، القصة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٥، ص ٢

وكان من نتيجة هذا الاختلال، ترجمة أعمال كثيرة لم تترك أثراً يذكر في التوجه الثقافي العربي، دفع إلى ترجمتها ما حظيت به من اهتمام في بلدانها، لتنتقل لدينا في إطار موجات ظرفية بعضها ميه، يستغل حتى على أصحابها^(٢٨).

٣ - وهناك أيضاً غلبة الاهتمام بترجمة المصطلحات، وإعتبارها وحدات لغوية ثابتة الدلالة، مما أدى إلى معالجة قضية الترجمة على مستوى المعجم، وفي إطار هذا التناول، الذي يماثل بين لغة العلوم ومصطلحاتها، أخذت اللغة العلمية إلى مفردات، حالت دون الأعطام بالوحدات اللغوية الأعلى من مركبات وجمل واستيعاباً بالنص، ككل متصل الأجزاء مترابط المكونات.

على أنه، ورغم غلبة الاهتمام بالمصطلح، فالسائد غيبة المصطلح العربي الموجد، خلال ترجمته نتيجة لعدم التوقف على دقائق مكناته وأصوله المرجعية.

مثال ذلك، العبارة الفرنسية *Strucuralisme Génétique* التي يترجمها جلال شحيد (البنوية التركيبية)، ورشيد ثابت (الهيكلة الحركية)، ومحمد سبيلا (البنوية التركيبية)، وجابر عصفور (البنائية التوليدية)، وسمر حجازي (البنائية الدينامية)، ونوفل نيوف (البنوية التشوشية)، وعمار بلحسن (البنوية الجينية)، ويوسف جبابي (البنوية التاريخية)^(٢٩)، وكلها ترجمات تنفي بإخفاق الفئة المهتمة بالترجمة في تأصيل تقاليد علمية واضحة لعملها.

ولقد يضاف إلى الوجه الأزمات حول الترجمة لبيئة القصور في إنجاز الموسوعات والمعاجم، وعدم الاستفادة من الترجمة الآلية، أو متابعة الجهد لوضع نظام موحد لتكثيف الحاسبات الالكترونية لمقتضيات استخدام الحروف العربية في التخزين والاسترجاع، وعدم وجود سياسة عربية للمعجم، تقوم بنقل الانتاج العربي إلى اللغات الأجنبية، واقتصاص المترجم منه على الأدب، والرواية بالتحديد، وذلك برغم صدور قرار الاسم المتحدة منذ عام ١٩٦٢، الذي اعترف بالصور المهم الذي تؤديه اللغة العربية في مجال الحضارة الإنسانية، واعتبارها لغة رسمية من لغات هذه المنظمة إلى جانب اللغات الخمس الأخرى (الانجليزية، الفرنسية، الروسية، الصينية، والأسبانية).

إن هذا يعني أن الوضع الراهن لحركة الترجمة عندنا يشهد مفارقة ملحوظة، تتباين بين برنامج للترجمة مدرج دوماً على لوائح مختلف الهيئات العربية المهتمة، وبين نذر يسير منه تحقق، هو إما جيد أو مقبول، عدا عن خلافات رائجة في التقنية والأداء والتعريب بين الكتاب والمترجمين.

ومع التباس المشهد العربي الحاضر للترجمة، يجوز القول أن أهميتها في تحقيق التواصل الثقافي، تظل كذلك بانتظار تفعيل، اعتباراً من الآن الوعي بتجربة نهضة قومية، يتأسس بالدرجة الأولى على الجذور العرفية العربية، لتقدمها المقولات الضرورية.

السؤال إذن يظل مثلاً، ونحن على مشارف الألفية الثالثة - كيف يمكن أن نحقق، في إطار هذا التواصل، وفعل الترجمة ضمنه، جدل الذات والآخر؟

ها نحن نضع المسألة مرة أخرى محورا للتناول، باعتبارها أداة لوسائل لقديم مستعاد.

- ١٩ - محمد محمد عثمان جلال مذهبية الخاص في هذه الترجمة الاقتباسية بقوله: ولما كانت كتب الأدب اللازمة للمدارس الأولية، تأليف طلوب الثلاثة الأبية، وكان أسهلها ما يدخل عليهم بالمكائبات والقصص المسليات، اخترت كتابا من أشهر ما في اللغة الفرنسية، وترجمته باللغة العربية، وهو في هذا المعنى فريدة، ولن أراد أن يتأيد أبدا، وأقرضته في الكلام من الألفاظ المتطورة، واخترت له ما سهل من الكلمات النيرة، وأخرجته عن الطباع الأفريقية، وجعلته على عواید الأمة العربية...، راجع محمد عثمان جلال المعين البيوط في الأساطير والحكم والمواعظ، مطبعة بولاق، القاهرة، ١٢١٢ هـ، ص ٤٥.
- ٢٠ - حرت معركة حول ترجمات المنطوي: بب، منصور فهمي، وله حصن في مصر، على صفحات الأهرام، حين عرض الأول شرحية الكتاب الفرنسي آدمون روستان E. Rostan (سيرانو دو برجران)، التي قدمها المنطوي كرواية بعنوان (الشاعر)، فاعلن منصور فهمي أعجابه بعمل المنطوي، ورد عليه طه حسين بأن ما قام به المنطوي من تحويل الدراما إلى قصة (مسح) لا يرصاه أحد، نظرا لأن المنطوي مجهول الفرنسية، ويستعين ببعض من أصدقاته الترجمة، ثم يعيد بعدها إلى إعادة صياغتها عبر أسلوبه المشهور في تكرار المترادفات، وتضمينها شواهد في الشعر العربي الكلاسيكي. مزيد من الأطلاع: تراجم جريدة (الأهرام)، يونيو ويوليو وأغسطس ١٩٢١.
- ٢١ - محمد حامد شوكست المصرية في الأدب العربي الحديث دار بيروت للطباعة، بيروت، ١٩٥٦، ٢٦٧-٢٦٨.
- ٢٢ - سيد حامد الساج باندراسا الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، ١٩٨٠، ١٩٠-١٩١.
- ٢٣ - رفاعة رافع الطوطوي الأعمال الكاملة، الجلد الثالث، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٤.
- ٢٤ - استشهد طه ساجرة الزراف ترجمة المصطلحات الحديثة في العربية لتفهم كلمة telephone، بآشيتي عشرة كلمة عربية (تليفون، هاتف، سيرة، مقول، أريزير، صناعة كبريت، صناعة حديث بالسلك، آلة تقلم على بعد، آلة متكلمة، تلفاز، ناطق)، والكلمات Linguistique ينحس وعشرين كلمة عربية (منها). على الرغم من اللسان، الأستينية، باللسان، الدراسات اللغوية، البحث اللغوي، البحث اللساني، علوم اللغة، علوم اللسان، الدراسات اللسانية، {، وكلمة Computer أكثر من كلمة (كمبيوتر)، حاسب آلي، حاسب، عقل، الكمبيوتر، محاسب كهربائي، حاسوب، حاسوب، نظامة، وثابة... وكلمة phonème (فونيم، فونيم، فونيمية، صوتية، صوت مجرد، مستصوت، لافظ...) راجع محمد رشاد المعزاي، المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وترجيدها وتنميطها، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص ٦٧.
- ٢٥ - محمد حافظ دياب، في أزمة المصطلح السوسولوجي، في (الكتاب السنوي لعلم الاجتماع)، العدد الثاني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٢١.
- ٢٦ - وضع الباحث التونسي إبراهيم بن مراد نظاما صوريا موحدا، اعتد على تجربة اللغاد من خلال تصورهم، وبخاصة النصوص الطبية التي كثر فيها الدخيل، وعل تجربة المحدث، وجاء كثرة استقرار واسع تؤيده النصوص والوثائق القديمة والحديثة، وقد اقره المحدث القومي لقواميسها وتقائيس يتوسل، ودعا إلى تسمية، راجع: إبراهيم بن مراد، منهجيات في تعريب الأصوات العممية، من مجلة (العجمية)، العدد الثاني، ١٩٨٥، تونس، ص ٥٩.
- ٢٧ - عبد الله الدين عبد الرحمن السويهي: الاقتان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٧٢، ص ٢٦١-٢٤٨.
- ٢٨ - أبو الحسن أحمد بن زكريا بن فارس الصايجي في قفه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى السليمي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٤، ص ٤٢.
- ٢٩ - ابن تيمية موافقة صحيح المنقول لصريح المنقول، تحقيق محمد محيي الدين عبدالمحمد وحامد الفقي، المطبع السنة السادسة، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٨٢.
- ٣٠ - مقدمة ابن خلدون، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٢، ٣١٧.
- ٣١ - محمد ضاري حمادي حركة التصحيح اللغوي في العصر الحديث، دار

- الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ٢٩٢.
- ٣٢ - المرجع نفسه، ص ٢٩٤.
- ٣٣ - نفسه، ص ٢٩٥.
- ٣٤ - نشرت على الكتب في سلسلة موسمية بعنوان (مجموعة الروائع الانشائية)، وامتد مشاهدا ما بين عامي ١٩٥٤ - ١٩٨١، وترجمت العديد من امهات الكتب منها السياسة لأرسطو، والعقد الاجتماعي لروسو، والنظور المودع لبرجسون، والقدن لفلورن، ومقالة في الطريق لبيكرت، والنظريات التربوية لدر كايو، وقام بترجمة أسماء معروفة بخيرتها
- ٣٥ - قدم (مشروع الألف كتاب) في مصر قرابة المائتي عمل مترجم في مختلف العلوم والفنون، لكنه أصيب بعدها بالتمتر والتوقف، وتعرض للتقيد، حتى عاود إصداره الثاني نهاية الثمانينات، بإشراف الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٣٦ - أنشئ هذا المكتب عام ١٩٥١ كمؤسسة مغربية في البداية، وضم عدد ذلك عام ١٩٦٦ إلى جامعة الدول العربية. والملاحظ أنه تجاوز اختصاص وهو تنسيق التعريب، فلم يوفق في أداء الدور المطلوب منه، لأنه وزع نفسه بين تنسيق التعريب، والتعريب، وتوضيح اللهجات العامية وتقريبها من الفصحي، وأحياء التراث عن طريق المسابقات، وترجمة الوسائل المناسية لتعديد العلوم، إضافة إلى اتباعه طريق التصويت (أي الأخذ بعدد الأصوات) لاحتواء المصطلحات الأجنبية، مما أدى به إلى اتخاذ قرارات مضطربة، لمزيد من التقصير، راجع محمد رشاد المعزاي، مرجع سابق ص ١٢١ - ١٢٥.
- ٣٧ - (الجنة الثالثة) للجنة العربية للترجمة والثقافة والعلوم، تونس، سبتمبر ١٩٨٢، ص ١٥ - ١٦.
- ٣٨ - يمكن هنا إبراز مثال حول هذه الترجمات الفاصرة، حين ترجم عبد الهادي عباس كتاب الباحة الفاطمية للرئيس (الحريم السياسي) Le Harem Politique، وذكر فيه مصفية بنت حبي، الزوجة اليهودية للرسول، فترجمها إلى مصفية بنت هوياء (ص ٢١٠)، وذكر هذا الخطأ ست مرات، والحدث المشهور مأثور من حديث أبي هريرة، مع أبي هريرة، ص ٩٢) والفرع المعروف «خالد بن عبد الله القري» يغير اسم عائلته من الترجمة إلى القصري (ص ٦٢)، «زيد بن حارثة» يجعله المترجم عبد الرسول (ص ٢٠٩)، وهو، حسب السيرة، مولا.
- وقد عمد المترجم إلى ترجمة الأحاديث النبوية بالعربية عن الفرنسية، بدل أن يلتصق عنها في مقلتها، فالحديث الشريف، لم يطلع قوم وأولاء امرأة أمروه؛ صار على يد المترجم، «لا يطلع بكم أموره إلى امرأة» (ص ١٤)، راجع: فاطمة المريس. الحريم السياسي - النبي والنساء، ترجمة عبد الهادي عباس، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩٠.
- ٣٩ - حول ترجمة هذه العبارة والاختلافات بينها راجع - جمال شحيد في البيوتية التركيبية - دراسة في منهج لوسيان جولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢.
- محمد رشيد ثابت، البنية الاصطناعية لمداخلها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام الدار العربية للكتاب، تونس - طرابلس، ١٩٧١.
- محمد سبيلا (مراجعة وترجمة) البيوتية الكونية والنفذ الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤.
- أدب كيريلوف، شعر البيوتية من لفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصمون، منشورات دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- سمع حجازي، فضائل النقد الأدبي المعاصر - دراسة تطبيقية نقدية، دار الفكر الحديث، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ١٤٢.
- ياكوف السراغ، القضي السوسولوجي في النقد الأدبي، ترجمة نونيل ثيوف، في مجلة (الدار الأجنبية)، اتحاد الكتاب العرب، العدد الأول، دمشق، ١٩٧٨، ص ٦١.
- عمار بلحسن، مما قبل بعد الكتابة، حول الأيديولوجيا والأدب والرواية، من مجلة (مضول)، يوليو - أغسطس - سبتمبر، ١٩٨٥، ص ١٧٤.
- جاك ديوي، من أجل نقد أممي سوسولوجي، ترجمة يوسف جياصي، من مجلة الفكر العربي، العدد (٢٥) معهد الانماء العربي، يناير - فبراير ١٩٨٢، بيروت، ص ٢٦٦.

جدل التحديث والتقليد

في

التجربة العربية

عبدالصمد بكبير *

ما ساقف عنده في هذه المداخلة هو من جهة محاولة تناول مفهوم الحداثة ومحاولة تعريفه من داخله ثم من خارجه عن طريق المقارنة أو عن طريق الرجوع إلى التاريخ، وسأظهر بهذه الوسيلة أن الحداثة ظاهرة أيديولوجية وحدث تاريخي ارتبط بظهوره بنشوء الرأسمالية في أوروبا والرأسماليات التابعة في العالم الثالث، وسأحاول أيضاً أن أظهر أن محاولة التحديث سبقت على المستوى العربي خلال مرحلة ما يسمى بالعصور الوسطى، غير أن الشروط التاريخية والجغرافية لم تسمح لها بالنجاح كما وقع في أوروبا، واضطر الوطن العربي لذلك إلى الخضوع للدولة العثمانية وبالتالي إلى الدخول في سيرونة تاريخية لم يعد له معها سلطة على مصره، ثم ساقف قليلاً - بعدئذ - عند تجربة محمد علي وعند الأسباب الحقيقية لاختفاها كما أراها. وكذلك سأشير إلى تجربة الاستعمار والاستقلالات الوطنية والوضع الحالي للتيارات الحداثية والتقليدية، وخلال كل ذلك سأحاول إثبات أن مفهوم الأصالة أو التقليد هو نفسه مفهوم الحداثة وأن كلا المفهومين هما منتج لنفس الطبقة الاجتماعية أي البرجوازية هناك وهنا.

- ٩ -

أکید أن مسألة الحداثة والتحديث تندرج بالنسبة للعرب اليوم ضمن اهتماماتهم الأولى، وربما كان ذلك منذ بدايات طرحهم للأسئلة والإشكالات الكبرى التي أثرت في تفكيرهم ووجهت مسيرتهم مرغمين أو مختارين، وذلك على الأقل منذ أواسط القرن الثامن عشر وبالأخص مع نهايته عندما تجاوزت الأخطار أن تكون بهم محبطة لكي تصير في عقر الدار تهدد كياناتهم ومضائهم على جميع المستويات مع الغزو الفرنسي لمصر. لقد كانت (هذه الإشكالات) وما تزال هما من جملة همومهم تتصل بقضايا التجزئة القطرية والوحدة القومية أو الاستعمار والاستقلال أو التبعية والتحرر أو الحيف الاجتماعي والعدالة أو الاستبداد والديمقراطية... الخ.

هذه الإشكالات بتصل كل منها بجانب من جوانب معضلات وجود محاصر وتطور معاق وفي مواجهتها تتحدد وتتعدد برامج الحل والانعتاق. فمنها من يرى أن عقدة الإشكالات وبالتالي استراتيجية التحرر إنما تكمن في الاقتصاد أو أنه في المجتمع أو في السياسة والدولة أو في الثقافة والوعي... ولذلك فقد كانت جميع هذه الرؤى تتعاقب في الطرح وتتنازع على مواقع الأولوية ولا تتلاشى على صعيد الأحقية في الوجود أو المشروعية. ومن ثم أيضاً تقاسمت بل وتداخلت وتطابقت في الزمن الواحد والمكان الواحد وأحياناً لدى الفكر الواحد دون إحساس بالمفارقة أو التناقض، وكثيراً ما عبر عن المدلول الواحد بمصطلحات متعددة: نهضة، إصلاح، يقظة، ترقية... أو بالعكس استدلل على مدلولات متعددة بمصطلح واحد مثل مفهوم التحديث هذا.

* أستاذ جامعي من المغرب

وربما صبح القول أن مصطلح التحديث والحداثة هو أكثرها جدة وطراوة وبالتالي جانبيه ولعناو ذلك بعد أن ابتذلت في الفكر وفي الممارسة أيضا. أكثر تلك المصطلحات السابقة عليه، كالنهضة والثورة مروراً بالتحضر والتقدم والوحدة الخ.. ولا يعني ذلك أن واقع العرب اليوم قد تجاوز هذه المصطلحات أو المفاهيم أو الشعارات ولا أن وعيهم استوعبها ضمن استراتيجية أعلى.

ولأن مؤسسة «الموضة» قد فرضت نفسها على العرب اليوم وفي المقعدة منهم متفوقهم ومفكرهم قريبا كانوا أخذوا بهذا المصطلح من هذا القبيل وخصوصا أن «الموضة» تعتبر من معاني الحداثة.

ولأن هومينا ومطامنا قد تراجعت وتواضعت على مختلف الواجهات فقد من هذا التراجع بدوره شعرات الثورة والتقدم والتحرر (كذلك) الحداثة. (نعم تراجعا) وقلنا مع القائل (امرؤ القيس). «وإذا لم تكن إيل فمعزى» ألم نعرف أخيرا وجماعيا بإسرائيل وكذلك دون مقابل ؟!

تتعدد معاني كلمتي التحديث والحداثة بحسب سياقاتها في الاستعمال اللغوي فقد تنحصر في دلالاتها الزمانية لتعني المعاصرة، وقد تعني التغير والتطور كما قد تعني عندما تتصل بالمتنوع والدولة ما تؤديه كلمة الإصلاح. وفي ميدان الأدب والفن تكاد تطابق معاني الإبداع والإبتكار. أما لدى رجل الدين التقليدي فهي تتضمن لديه نفس معاني البعثة التي «تضل وتهذب صاحبها إلى النصارى». أما في الاستعمال اليومي الشائع فهي لا تتجاوز معنى الموضة أي الجودة الشكلية مطلقا، بغض النظر عن مضمونها ووظيفتها ومردوديتها.

هذا التعدد الدلالي لا يزول عن كلمة الحداثة حتى عندما نتعامل معها كمصطلح أو كمفهوم إجرائي أو إيديولوجي فهي عندئذ أيضا تبقى بنفس الالتباس والغموض والتعدد أو التذلل بل والميوعة في الدلالة، فهي تحمل وتحتمل عدة محمولات، وتستعمل عدة استعمالات، دون أن يكون بالإمكان حصرها وتحديدتها، وتعمق الظاهرة أكثر، كلما قصصنا الحديث عنها ضمن حقول معرفية محددة فهي في المجتمع والدولة غيرها في قضايا الفكر والإيديولوجية. أو في مجال الأدب والفن.. إن من حيث التاريخ أو من حيث التعليلات والمظاهر والدلالات والمعاني وهذا الالتباس أو الغموض، ليس بغريب كلما اتصل الأمر بحقل إيديولوجي مخصوص ومتنازع عليه بين متنازعين تختلف مصالحهم وبالتالي تختلف رؤاهم.

فهذا المصطلح يعتبر اليوم من أكثر المفاهيم تلغيا، إذ تستعمله عدة أطراف وجهات، لعدة أهداف وإستراتيجيات. يصل الاختلاف فيما بينها حد التعارض والصراع في الوجود، ومع ذلك فكلها يدعي بعب الحداثة كما يحدث للشعراء مع ليل. إذن ففضلا عما يحثويه مصطلح الحداثة من دلالة متواضعة ومتراجعة عما تحملته الشعارات السابقة أو المتزامنة له مثل التحرر والاستقلال والتقدم أو التصنيع والثورة من تعبئة نضالية مثلا، فإن هذا المصطلح اللغم لا يسمح بالشفافية

والوضوح اللازمين لأي مفهوم إيديولوجيا كان أو حتى إجرائيا وأخرى معرفيا وعلميا، فصول ماذا سيتعبا مجتمع وتخطط دولة، هل وراء غموض والتباس؟

ترى هل سنعرف هذه الحداثة بالمقارنة بمقابلها وهو التقليد أو الأصالة أم يكون ملجأنا في ذلك ومناط حل إشكالنا بالرجوع إلى تاريخيتها؟

سنعتمد الآن الأمرين معا وذلك حتى نثبت محدودية المصطلح اجتماعيا وفكريا وجغرافيا وتاريخيا، وحتى نثبت بالتالي أنه لا يصلح أنفقا للفكر والممارسة ولا أداة للتحليل ولا قياسا للحكم بالنسبة لتجربتنا العربية الراهنة

بدأت الحداثة ومخلتها بعض المجتمعات الانسانية الحديثة في الواقع والمؤسسات قبل أن تنعكس في الوعي كمفهوم إجرائي أو نظري وإيديولوجي. وأكثر المؤرخين يؤكد أن ذلك حدث في أوروبا القرن السادس عشر ثم خصوصا مع أوروبا عصر التنوير والتصنيع ثم الثورة البورجوازية. في كل ذلك ارتبطت الحداثة نشوءا ورسوخا بنشوء وسيادة طبقة اجتماعية جديدة هي البرجوازية بأفكارها الجديدة وقيمتها وطموحاتها ومقاييسها ونفوقها... غير أن هذا العصر أيضا كان عصر الاستعمار والتوسع الرأسمالي خارج الحدود القومية الأوروبية وبالدات في حساب الشعوب العربية المشاطئة للبحر الأبيض وغيرها، ويتطلب التذكير هنا بأني لا أتحدث عن استعمال القرن التاسع عشر وإنما عن استعمارات القرن السادس عشر والسابع عشر وما تلا ذلك أي استعمارات شواطئ شمال إفريقيا بكاملها

إن التحديث في أوروبا ارتبط إذن بوجود الاستعمار وكان مما أدى إليه بالنسبة للمستعمرات دخولها التدريجي في سياق تاريخ جديد لم تعد فيه مقرة لمصيرها الخاص حسب رغبتها وإرادتها بل استلبت من كل شيء حتى من إنسانيتها وأرغمت على الدخول في سياق تاريخ يقرأ ويصنع بالمقارنة. تاريخ التقليد في مواجهة التحديث والتخلف في مواجهة التقدم والشرق في مواجهة الغرب والاستبداد في مواجهة الديمقراطية.. ولا يخفى أن هذا تاريخ مصطنع إصطنعه الغرب للشرق. ويكاد نفس هذا النمط من العلاقات ومن التاريخ هو الذي يحكمنا حتى اليوم وكل التطورات لا تزال تشابه في إطارها عدا من رحمة التاريخ مثل الصين أو رحمة الجغرافيا مثل اليابان.

أكاد أقول إنه تاريخ الزيف أو التاريخ المزيف. مجتمعات ودول وأمم ترغم على التوقف والتقليد وإنما باسم الحداثة والتحديث أي باسم «الاستعمار» فقد كان ذلك باسم ومبرر مشروعيتها. وهناك نجد مجتمعات ودولا وأما أخرى تزاد بنفس الوساطة تصنعيا وتمتت وحدة وتنغمس في التحديث والحداثة، ولولا تلك لما كانت هذه. فكيف تجوز المقارنة بين تلك العلة الواحدة، بين عمارة تبنى وبين حفرة تُخدع مواد تلك العمارة منها؟ لا تجوز المقارنة حيث الاختلاف كما

ثلاثة أهداف رئيسية هي ما اعتبره جوهر الحداثة الأوروبية وهي

١ - الحرية، وضمنها حريات التنقل للأشخاص والأموال والأفكار والمعلومات .

٢ - تقسيم أكبر للعمل بمقاييس موضوعية في تحمل المسؤولية.

٣ - علمنة الدولة.

أما نحن فقد أنجز ذلك على حساب توقعنا بل تفهقنا وتقهقنا أساطيلنا وتخريب موانئنا وإتزاز تجارتنا واحتلال متلاحق لأجزاء من أراضينا.

- ٢ -

في هذا السياق التاريخي جاء محمد علي وكانت محاولته للنهوض والتحديث العربي وقد سبقه وعاصره قيادات عربية استهدفت نفس الهدف وتوسلت بنفس الوسائل في مختلف الاقطار العربية. وكان منها من نسق العمل معه واشتغل ضمن نفس خطته واستراتيجية خصوصاً في الشام. وتستدعي خصوصيات هذه التجربة الوقوف عندها بعض الوقت لأهمية.

كانت تجربة محمد علي كتجربة أي رجل دولة حقيقي لا دجال ولا مراشي ولا عميل، صعد في شروط نهوض شعبي ضداً على الاحتلال الأنجليزي، قوياً بأميته الثقافية (هو رجل أمي لكنه أكثر ثقافة من كثير من المثقفين) الوجه السياسي لاشكاليات الأمة التي اختارتها بإرادتها الحرة، إنه تكريس الاستقلال والسيادة وما يقتضيه ذلك من قوة لا ضامن لها سوى الجيش العتيق والمسلح فهو يضمن الاستقلال عن الخارج والسيادة والأمن في الداخل وهما شرطان لا زمان لأي تطور، وبناء الجيش سيفرض على محمد علي من جهة تصنيماً لتسليحه، والصناعة تولد الصناعة وتقرض نشر التعليم والبحث العلمي وتنشئ مؤسساتها وعلاقاتها وقيمها الجديدة. وسار محمد علي في كل ذلك أوشواً تجاوزت في العديد من جوانبها ما كانت عليه كثير من البلاد الأوروبية. وسفرنا الأشياء منطقاً في سياق هذا النمو للصناعة والمجتمع والدولة، ويتجاوز هذا المجهود الاصلاحي في مصر ويخرج عن حدوده الإقليمية نحو الشام والحجاز كي تنتفض الدولة الرأسمالية الفتية بكامل رثتها. وعندئذ يبالذات بسقوط القيامة مرة أخرى لدى الرأسمالية الأوروبية المنافسة وينبهر من جديد مشكل الاستقلال والتحرر عندما سيرغم الوطن العربي على فقدان آخر فرصة وأخر ما تبقى له من شروط النهوض والحركة بعيداً عن الهيمنة والتبعية.

كلنا نعرف أن تجارب النهضة هذه في المغرب وتونس ومصر والشام والحجاز.. سبقت عندنا اليابان بنصف قرن على الأقل ولا تفسير لوضعنا اليوم ووضع اليابان سوى حدوده الجغرافية: اليابان بعيدة ومحدودة المساحة وفقيرة وكثيرة السكان ولا مطمع فيها لذلك.. أما عندنا فأوروبا وجدت كل الامتيازات من قرب واتساع وقلة ساكنة وكثرة ثروة وطريق

يقول المنطقة فما كان التحديث ليحصل عندهم هناك لو لم تكن هنا قد أرغنا على التقليد. إن التحديث هو في هذه الحالة نفسه التقليد والاختلاف هو محض جغرافي منطقي لا عقلي معري أو ايدئولوجي إنها نفس الطبقة ونفس الايدئولوجيا ونفس الاستراتيجية تصنع الحداثة في الشمال الأوروبي والتقليد بل التخريب في الجنوب منه، وذلك بتحويلها لفئات أو طبقات منه الى صنائع وخلفاء أرغمتهم هم كذلك على انتاج أو إعادة انتاج ما قد يحتاجون إليه من وسائل قمع وتضليل ايدئولوجي و«تقديدي» طبعاً. حتى يتركوا شعوبهم مكبلة الى ما أضفوا عليه صفات «القداسة» و«التراث» و«ماضي الأجداد» ليبروا به قبيل الوضع الراهن أي وضع الاستغلال والاستعمار وليطغوا به كل إرادة في النهوض أو عزم على المناصلة والثورة . وفي المقابل ستعتمد تلك الشعوب من جهتها الى استعمال آخر ما تبقى لها من الأسلحة متمثلة في نفس ثراث الأجداد لتحصن به وتعصمي ببقية للحفاظ على الأمن والأرسخ اعني خصوصية الانسان وحرية روحه وضيمره بعد أن ضاعت الأرض من تحت رجليه واستلب منتج يديه.

لقد كان الوطن العربي عموماً ، في نفس الشروط التاريخية التي كانت عليها أوروبا لنفس المرحلة، بل ربما كانت الأوضاع فيه أفضل في كثير من المجالات والمناطق (مصر مثلاً)، وحسب العديد من المؤرخين والاقتصاديين فقد كانت الطبقة الوسطى العربية يصعد إنجاز نفس مشروع النهضة والتنمية والتحديث.. عندما بدأ الصدام مع أوروبا في الجوار أو ثم على الشواطئ والموانئ والمدن الساحلية.. لينتهي في ملاسبات معقدة الى الهزيمة واضطرار العرب من ثم وتباعاً الى «قبول» السيادة العثمانية عليها كتفقد مقابل خسارة السيادة السياسية على الأرض، بقاءً للكيان القومي، وفي عمتها الدين، الذي كان مشتركاً مع المحتل، وما ينتج عن ذلك ويرتبط به من انقاذ للغة باعتبارها المعبر الصميمي عن المقدس الديني، وقع النكوص الاضطرابي إذن بعد هذه التجربة الثانية لنهوض طبقتنا الوسطى، ومنذ ذلك دخلنا «تاريخ التقليد».

أما أوروبا فقد حققت في سريرة طويلة من الصراعات والمآسي والاختلافات نجاحها النهائي في تحقيق الحداثة ودخولها بالتاريخ البشري كله عصره الحديث الذي مازلنا نعيش تحت وارف ظلاله وايضاً في لظى سعيه. فأوروبا صنعت الصناعة ونشرت العلم والتعليم والبحث ونظمت إرادات شعوبها ومصائرهما ضمن كيانات قومية موحدة على أسس موضوعية أرضية لاسماوية كهنتوتية وأشاعت مبادئ العلاقات الديمقراطية بالساواة أمام القانون وضمننا حقوق المواطنة والحرية الشخصية والعمامة وانتخاب أهم مستويات المسؤولية وقض الرقابة المنظمة للمجتمع على الدولة مع ابعادها عن التدخل في شؤون الضمير الشخصي والقيادي وفي المقدسات وألغت الامتيازات الموروثة وسمحت بتكافؤ الفرص والتباري والمناصفة الحرة كل حسب كفاءاته ومزاياه الشخصية طبق شعار الرجل المناسب في المكان المناسب. وحققت باختصار

حتى نحو الهند وعموم آسيا.

وإذا كان ثمة مأخذ أو مأخذ على التجربة التحديثية لجمد على فليست في عسكرة الدولة فثلك كانت أيضا سمات أكثر الدول الأوروبية. إذ لا يتصور تحديث دون عسكرة ولم يوجد ذلك في التاريخ فالتحديث لم يقع سوى بعاملين رئيسيين: الحربي والتاجر من جانب، ومن جانب آخر الجندى الذي يشجع بجدل تاريخي الصناعة ويفتح لها الحدود لكي تنتعش عن طريق التوسع وفتح الأسواق.. وهو قانون استمر من كرومويل (بريطانيا) إلى الولايات المتحدة وحرب الجنوب إلى نابليون وبسمارك وستالين وإلى عبدالناصر وربما إلى بعض أمثاله الراهنة لدينا - ومع بعض التحفظ - عند صدام حسين. فالجيش يتكسح لكي يشجع الصناعة بأن يفتح لها أسواقا جديدة.

إن فسادا كان ثمة من مأخذ على محمد علي فهو ليس في عسكرة الاقتصاد والدولة فثلك كانت أيضا سمة أكثر الدول الأوروبية. وهو أيضا لا يمكن في زعرة التوسع شرقا وأوروبا لم تصنع سوى ذلك، ولا هو في تعاضيه مع التقليد فالتكنسية البروتستانتية مثلا لم تكن أقل تقليدية من الأزهر ولا المسيحية عموما مقارنة بالاسلام ولا حتى في استبداديته السياسية أو مبالغته في ابتزاز فائض العمالة وعسكرة العمل الانتاجي في الصناعة. فكل هذا أيضا نجد له أمثلة عديدة في التجربة الرأسمالية الأوروبية، والآسيوية المعاصرة أيضا، وبصورة اعنى وأكثر فحشا. وما لدينا في روايات زولا وديكنز وجاك لندن يؤكد أن هذه الرأسمالية تجاوزت في الابتزاز ابتزازات محمد علي في مصر وخير الدين في تونس.

إن هذا المأخذ هو - عميقا - موضوعي وخارجي يكمن في تواطؤ مختلف أطراف الرأسماليات الأوروبية ضدا عليه وخوفا من أخطاره، تواطؤ لم يتوصل هو بكل براعته التكتيكية في استغلال تناقضاتهم من النجاح في تأخير تألبهم عليه أو في رد اتفاقهم على الحد من طموحاته وطموحات دولته الرأسمالية الفتية والناهضة.

أما بعض أخطائه الجزئية فيمكن تركيزها في نقطتين ١ - لقد وعى كما سبقه أسلافه إلى ذلك، ثم أوروبا لاحقا، أن التحديث ليس في آخر المطاف سوى التصنيع، بما يفرضه أو يفترضه ثقافيا من تغيرات جذرية على كل مستويات الوجود الاجتماعي والثقافي - اللغوي والإداري والسياسي والقيمي - الأخلاقي والعاطفي والجمالي - الذوقي... غير أنه تصور كالحفاهه اليوم من البيروقراطية العربية الحديثة أن في إمكانه أن يستورد ذلك التصنيع بصفته حدثا منجزا وسلعا معروضة في مكان آخر من العالم كان هو أوروبا يومئذ. فعمد إلى شرائه منها وبذل المستعمل توصلا إلى ذلك بابتزاز مختلف طبقات شعبه من فلاحين وعمال وتجار.. لتوفير العملة اللازمة له. بل هو احتكر التجارة وخرب الحرف وفرض ركودا على السوق فخنق الدورة الاقتصادية.

والحال أن التقنية ليست منتجا يمكن اقتناؤه أو شراؤه

وتوظيفه حسب الحاجة مثل الخيرات الفكرية أو الفلاحية أو الصناعية. إن التقنية ليست محايدة ولا تستطيع أن تنمو وتحيا خارج بيئتها الأصلية. إن التكنولوجيا المستوردة هي في الأصل نتيجة لخدمات تجارية وحرفية وعلمية. كان عليه أن يبدأ بها، صنيع أوروبا، لانتاج تكنولوجيا ملائمة ولدية لبيتها وحاجيات أصحابها بذلك تستطيع أن تنمو وتزدهر وتنتج جدلية مجتمعها الذي يكون سلفا قد خلقها وأطلق عنايتها انطلاقا من مؤسساته الحرفية التي تنشئه ولكن أيضا التي سرعان ما ترد عليه لاحقا (المجتمع) لتعيد إنتاجه أيضا.

كذلك كانت تجربة أوروبا ثم اليابان ثم الصين اليوم وكذلك كانت التجربة العربية السابقة التي كان قد أجهضها الغزو الأوروبي ثم الاحتلال العثماني.

٢ - لقد وعى محمد علي حجم الفجوة بين تأخر العرب وتقدم أوروبا ووعى أيضا السبب الكامن وراء ذلك ألا وهو التحديث وجوهره التصنيع ولكن بدلا من أن يلتفت إلى الخلف وينطلق من حيث انتهى المطاف بمجتمعهم وتوقف فيستأنف المسيرة انطلاقا من شروطه واعتمادا على المعايير الذاتية وإرادته المستقلة وعيصرية باعتبار التقنية والتصنيع ابداعا أو ابتكارا يقوم أساسا على حماس الشعب وقول وإرادات نخبة ومؤسسات العلمية والتعلمية (وباعتبارها كذلك) تستجيب للامكانيات والحاجيات المحلية وذلك لأن استيرادها أو تقليدها لا يؤدي إلى غير التشويه والتحريف للبنيات الوطنية ونفس هذا المنهج والفهم سار عليه أكثر مفكرين عصر النهضة اللاحق من سلفين وليرالين وأورثوه دولنا الوطنية المستقلة أيضا، مصر عبدالناصر وجزائر بومدين وكذلك اليوم دولنا الليبرالية التي عمقت حالة التقهقر في التقليد والتقليدية بقدر استيرادها للتقنيات استهدافا للمدانة. فمرة أخرى وسواء بالنسبة لجمد علي أو بالنسبة لعبدالناصر أو دول الليبرالية ليس السذي عاق ويعوق التحديث الحقيقي هو التقليد وسيادته في أوساط شعابه بل هو الاستعمار وايدولوجيته التي تفرض نمطا من التبادل ومن العلاقات قد تقصرها تناقضاته الداخلية أو موازين القوى أحيانا إلى تصدير بعض تقنياتها إلينا غير أنها تقنيات ملغومة بالتقليد من جهة وملحقة بالتبعية من جهة أخرى وتفرض التجزئة شالطة وتنتهي بنا أخيرا إلى الاتحاق بها من أجل تخريبها رغم كل علاقتها. في تدخلات وحروب مصطنعة، حدث هذا مع محمد علي ثم عبدالناصر فليبنا فالمرال النووي العراقي فحرب الخليج العراقية الإيرانية والبقية آتية لاريب فيها.

نعم أربط التحديث المستورد في كل ذلك بالاستعمار والتبعية وإعاقا قبل أن يعكس لدى الناس إحساسا ووعيا، فكيف تلوم البلدان العربية على التقليد:

رما في اليم وقال له إياك إياك من البلب!

ثم دخلنا في تاريخ الاستعمار أو في ليله سلبت منا الإرادة مرة أخرى لا قدرة لنا في أن نكون حدثيين أو تقليديين؟ وأمسى حاضرا ومصرينا يقرر نيابة عنا خارج أراضينا، فكيف يحق مرة أخرى لأحد أن يتهم شعبينا بشيء، وهي لا تملك حرية أن تكون أي شيء، وبإثام فكل الناس التي حصلت لنا إنما حصلت بسببنا لا بسببهم؟ السنا تقليديين يراد تحديثا ومتخلفين يراد تحضرنا وعقلنتنا وتعليمنا وتنظيمنا؟

والمفارقة انه كلما طال أمد الاستعمار إزدادت «أمراضنا» تلك استقحالا وتعقت «عيوبنا» البنوية إلى أن صارت مقاومتنا الوطنية «إرهابا» بل تهقشرا نحو «الهمجية». ويا للفرابة فالاستعمار لم يطرح خلال كل ذلك سؤالا على نفسه حول هذه المفارقة الصارخة. فكل أهدافنا منا وفيها تنتهي إلى تقويضها!

الم يكونوا هم السبب حينما اغتصبوا في الإنسان أقدس الأقداس أي الحرية؟ فكيف لا يحق لهذا الإنسان أن يصير حيوانا. نعم حيوانا وليس مجرد انسان ممجى أو تقليدي؟ الم تعلمهم ثوراتهم أن جوهر الانسان إن كان له جوهر هو الحرية قبل التحديث والحرية من أجل التحديث. إن الحرية كانت حاجة الحاجات لدى شعبونا قل التحديث، ومن أجله أيضا وبالأحرى.

تراهم، وبغض النظر عن زواياهم وعن كثر التاريخ، جاءوا للتحديث أم لتكريس التقليد وإعادة انتاج مؤسساتهم ومورثه وافكاره؟ نعم، فمن أجل أن يمتلكوا الأرض وما تحتها وما فوقها. ومن أجل أن يحكموا الرقاب ويقتصبوا منتجات الأيدي عمدا إلى نوع من توزيع الأوبار بينهم مع نخبة اصطنعوها أو كيدوا وثافتها القديبة لصالح مخططاتهم الحديثة.

إن التجربة المغربية التي أعرفها وأخذها مثلا تؤكد ذلك. فالذي أحيا الزوايا والطرق ومول مشايخها وأعاد بواسطتها نشر الخرافات والسحر والتضليل كان هو الاستعمار بالذات. وهذا الاستعمار فرض على مستوى البنات الإدارية وكذلك الثقافية والتعليمية وحتى المعمارية نمطا من الأزواجية بين إدارة عصرية والأخرى مغربية تقليدية، بين تعليمين أصيل وعصري ورسخ النظام القبلي وقسم المدن بين أهلية وعصرية وهو أمر لم يكن له معنى قبل ذلك إذ كان المجتمع والدولة يتطوران ضمن شروطها الخاصة وإن بيده ولكن في تعامل مع التاريخ وفي انسجام مع الذات والخصوصيات والحاجيات والأهداف الصميمية.

كان هذا نمطا من التقليد المصطنع استهدف في جوهره إلى تحديث مصطنع ومزيف أيضا. وهذا التقليد والتحديث كلاهما أجنبي وطاريء على البلاد. إذ ليس التقليد حدثا داخليا بل هو شيء خارجي. وكلاهما يفسر بعضه ويبرر وجوده.

أين هو التحديث وأين التقليد يا ترى في هذه الحالة؟ إنهما مرة أخرى وجهان في الحقيقة للعملة الواحدة، تحديث مستورد ومفروض بالقرى (تحديث وبالقهر؟ يا للمفارقة!) لتتذكر ماركس بالنسبة والذي يبنها إلى أن المستعبد لا يمكن أن يكون هو نفسه حرا. هذا التعمم من التحديث ينتج حتما تقليدا لنفس

الصف، فليس التقليد إذن ظاهرة محلية ذاتية لدى المستعمر، بل هو (تجسيد) لرؤية المستعمر ومصالحته وإرادته وممارسته.

بالمقابل، وبالرغم من ذلك، فقد كان لتلك الشعوب ولتخبطها أو تخبطها، موقف آخر وإرادة أخرى هي المقاومة. فهي لم تخضع ولم تستكن. بل واجهت بطرقها الخاصة، وحسب امكانياتها الذاتية المحدودة في كل الأحوال. ففي مواجهة حدث ارتبطت بالاجنبي الفاضم واقتزرت بالتهب وقمع الحريات وفرضت ازدواجية على كل البنات الوطنية، وتجزأت على المقدسات وتراث الأجداد ومعتقدات الضمير.. تكيفها وتوظفها وتمتعتها.. لم يكن من اختبار آخر أمام النخبة الوطنية سوى أن تكون محافظة وتقليدية بالعنسي الأكثر ايجابية ومحدثة، للمصطلحين هذه «المحافظة» هي محافظة على الذات وتحصين للضمائر والأرواح وإحياء لتقاليد الوحدة والتضامن بين أفراد المجتمع فئاته وطبقاته والرجوع إلى الحدود الدنيا.. إلى آخر خط يضمن وحدة الأمة ضد أخطار تقطيعها وتضييع قيمها وتحويلها إلى قطع من الأيدي العاملة منتزه الروح مستلب الإرادة والعري بدون ذاكرة وبسلائي بدون خيال. فمن لا يفكر في الماضي لا يستطيع تخيل المستقبل.. والمثل يقول: واحدة في اليد أولى من عشرة في الشجرة.

لقد اكتشفت النخبة الوطنية من خلال الممارسة والتجربة والمعاناة أن كل وعود الحداثة الغربية في الإصلاح والتقدم لم تكن سوى أوامهم وأضاليل. فما كان منها سوى الرجوع نحو الشعب والاحتماء بثقافته وإعادة انتاجها بما يسمح لها بالمصدود وبالقاومة وكانت وسائلهم في ذلك مستمدة من الغرب نفسه أي من الحداثة الغربية بالذات لكن كيفية حسب الحاجات المحلية.

إن هذا الموقف هو - صوريا - تقليد ولكن- مضمونا - تحديث. هذا هو جدل الحداثة والتقاليد، الاستعمار حداثا لكنه - عميقا - تقليد والسلفية تقليد لكنها - عميقا - حداثة، لنقل إننا إزاء صورتين نقيضتين التقليد هاهنا إنما هو تقليد من أجل التحديث وجوهره توفير شروط الدفاع عن حريات الإنسان وحرية الأوطان. هو تقليد واع لنفسه ولأهدافه، وتكتيكه كان في نطاق استراتيجية مضمونها وأهدافها كانت - عميقا - حداثية ولا يمكن أن تكون سوى كذلك. فالتقليد هاهنا وسيلة والحداثة هدف، أما في حالة الاستعمار فقد كان العكس إذ استعملت الحداثة وسيلة لإعادة انتاج التقليد وترسيخه والأمر مازال كذلك إلى اليوم.

التقليد من المنظور الصوري هو في الحالتين واحد ولكن تاريخيا يبرز اختلاف اجتماعي وثقافي - سياسي واستراتيجي بين الرأسماليين أي الرأسمالية الأجنبية الغازية والرأسمالية الوطنية الفتية والطاقمة. وإذا إن هاتين الرأسماليتين تتمايزان أيديولوجيا واجتماعيا لنفس النمط الطبقي وترتبطهما إلى بعضهما البعض أكثر من وشيجة ورابطة فلقد اتفق الكثير من أفكارهما ووسائل عملهما غير أن أهدافهما الوطنية تعارضت

لنواثير والمالكية والشاطبية لمتسكيو أما ابن خلدون فقد كان الأكثر استعمالاً من كانت الى دوركهيام وهكذا فلم يكن رجوعها نحو الماضي لتدريسه كما يظن البعض مخطئاً ولا حتى لحض التقنع به لتفريغ الحداة في صيغة سائفة لشعوبها بل لقد تجرأت عليها واغتصبت واغرمت في كثير من الحالات على أن يصير غير ذاته وأن يكيف ويؤول لغير حقيقتها.

لكن هذه الصيغة لم تكن الوحيدة لاشتغال النخبة العربية. لقد كانت هناك نخبة أخرى اختارت وسائل أخرى للعمل وإن كان هذا العمل لنفس المضمون ولنفس الاهداف. إن أولئك الرواد المنوعين بالليبراليين العرب كانوا اجتماعياً أقل تناقضاً في مصالحهم مع المستعمر فلم يكن رهانهم على شعوبهم بنفس حاسة السلفيين بل هم على العكس، راهنوا على أن يتحقق التحديث علنياً صرحاً ومباشراً من الغرب، أي من أوروبا، لقد اختار شهابي الشميل وفؤاد مروف وكذلك سلامة موسى والوزاني عندنا في المغرب، على نقض الأفغاني ومحمد عبده وعلال الفاسي.. استراتيجية المواجهة مع الشعب، تستهدفه ثقافياً واجتماعياً قصد تغيير عقليته وأنماط سلوكه وتكثيره وتمهيد الطريق أمامه لتحرير مشاريع الإصلاح والتحديث الغربية فذلك في منظورهم كان وسيلة النهضة والتقدم وتحقيق الديمقراطية التي تعد أساس كل حداة.

هؤلاء من جانبهم أنتجوا التقليد في نظري مثل الاستعمار من حيث رغبوا في العكس، فلأنهم اعتقدوا التحديث تقنيات وأفكاراً متسورة لا أناسهم حراً ووطناً مستقلاً وامتداداً شعبياً على الذات وحفاظاً على الخصوصيات.. فقد وجدوا أنفسهم في عزلة قاتلة عن شعوبهم، فلم يؤثروا كبير تأثير في جماهيرهم بل إن العكس هو الذي حصل فاعتبرت شعوبهم نماذج لحداثة تشوه الشخصية وتكرس التبعية. ولذلك حكموا على أنفسهم قبل أن تحكم عليهم جماهيرهم بأن يهملوا خارج نماذج التاريخ تاريخ أوطانهم وتاريخ أوطان من ارتبطوا بتحديثهم. وكان حوراني على كامل الحق عندما استخلص أن أهداف الحداثة ومضامين التحديث شربت الى العقول والمؤسسات في البلاد العربية من خلال السلفيين أكثر مما تحققت عن طريق الليبراليين الحداثيين وتجربة محمد عبده مقارنة بالشميل وعلال الفاسي مقارنة بالوزاني خير شاهد حجة على ذلك، ولا حاجة للتذكير بأن التحديث الذي أعنيه في هذا التحليل هو التحديث الذي يتوجه الى الشعب لا الى النخبة فقط.

«تقليدية بعد»؟ «حداثة»؟ ماذا تعني إذن هذه الألفاظ - المصطلحات بعد أن وصلنا الى هذا المستوى من التحليل؟ فقد يكون التقليد تحديثاً كما قد يحصل العكس وذلك مثلاً عندما يكون التاريخ معاقاً والجغرافيا محاصرة والأفاق مغلقة.

وقد نجد الشعب نفسه أيضاً في واجهة هذا الصراع. لقد كانت المواجهة مع المستعمر شاملة، وهو قد استعمل لذلك جميع الأسلحة بما في ذلك الخرافة. نعم فخرافة رجل الشعب الأمي الفقير معرقاً والتقليدي ابيدولوجياً قد تمكنت من الانتصار على

بين إرادة الاستعمار وإرادة التصور. ولهذا السبب ربما وقع الالتباس عند أكثر الباحثين، فمن رأي ظاهر السلوك ووسائل العمل واللهجة اعتبر هؤلاء السلفيين تقليديين بينما انتبه الى حداثتهم بل وغربيتهم من لاحظ حقيقة الأفكار ومضمون الاهداف. والحال أنهما الأمان كلاهما وأنهما لذلك جمعهم بالشعب وأهدافه علاقات كما جمعهم بالراسخ المستعمر وايدولوجيته علاقات أخرى. ومن لا ينظر الى هذه القضية بعقل جدي ولا يدرى الأشياء إلا أبيض أو أسود لا يستطيع لذلك أن يمسك بهذه الظاهرة. وتبقى الطبقة الوسطى المحلية في علاقة مزدوجة وترابط جدي دينامي ما بين «حداثة» الرأسمالية الاستعمارية وتقليدية مجتمعاتها الوطنية.. تقترب من إحداها أو تحقق التوازن أو تقع في التبعية المطلقة.. بحسب درجة الصراع وبحسب افتتاح الآفاق أو انسدادها. فعالمنا تظم الآفاق ترتد الطبقة الوسطى نحو التقليد غير أنها تسمى أكثر حداثاً وجراءة على تجاوز التقليد عندما يقوى الأمل في المستقبل ويتنازل لها المستعمر عن بعض احتكاراته ويقسم أمانها للمجال لبعض نشاطاتها، ذلك كان القانون الموجه والضابط للحركتين السلفية ثم الوطنية في عموم الامصار العربية.

إن الشعب لم يكن هو الذي أنتج أو أعاد التقليد. فلا علاقة للشعب بالتقليد. المشكل الوحيد الذي يعني الشعب هو الخبز والسكنى والصحة والتعليم. واية ابيدولوجيا قادرة على انجاز هذه الحاجات يمكن له أن يتبنأها. فليس هو الذي ينتج ابيدولوجياً. إن منتجتها هي النخبة.

إن لم يكن الشعب هو الذي أنتج التقليد أو أعاد انتاجه إنما انتجته النخبة السياسية وطبقتها الوسطى وجعلته استراتيجيتها الأساس لتحقيق ترواطها التاريخي ووحدها الوطنية مع الشعب هذا الشعب الذي اكتفى بالتجاوب والمسايرة والانضباط مدام ذلك مفيداً وناجحاً في تحقيق مصالحه ومطامحه الأدنى منها والأبعد مدى في آن معا.

أما السلفية نفسها فلم تكن بحال تقليدية أو ذات ابيدولوجية ماضوية رغم وجود اتجاهات ماضوية ضمن السلفية كما كان في الزيتونة والأزهر والقرويين والأزوايا. لقد كانت هذه السلفية بما تملئ عليها مصالحها نفسها وبما يفرضه عليها ارتباطاتها القصوى مع الغرب منتج لهذا الغرب. فالغرب هو الذي أنشأها إذ منه أخذت أسلحتها وأجوبتها جميعاً وأفكارها ووسائل عملها وطرقه فأسست نتيجة لذلك كل ما هو حديث كالصحف والمجلات وأنماط الكتابة الجديدة والأحزاب والقبائل والنوادي الثقافية والرياضية وكيف اللغة وطورت بواسطتها المفاهيم الحديثة عن الحرية والديمقراطية والدولة العصرية والحرية والمساواة والتقدم.. الخ.

وهكذا إذن فلكل كانت السلفية تاريخياً هي مؤسسة التحديث، فكيف تم لها ذلك في الواقع؟ لقد بحثت لفكر القرن التاسع عشر الأوروبي وهو قمة الحداثة الغربية، عن أقمته من التراث العربي الاسلامي تمرره من خلالها وهكذا ليس داروين قناع ابن مسكويه أو فخر الدين الرازي، ونهج البلاغة ليس

«العلم» والتقنيات العسكرية الحديثة التي سلطها الاستعمار ضد شعوب عزلاء من كل شيء إلا من ذكريتها وموروثها المعرفي وطاقتها الروحية وإرادتها القوية في الحرية والتحرر: الشعب الفاسطيني يواجه اليوم بالحجارة (= البدائية) وبأفكار «تقليدية» أعنت ما توصلت إليه التقنيات و«العلم الأوروبي» موظفين توظيفاً تقليدياً ولايديولوجياً عنصرية واستعمارية عتيقة وغارقة في التقليدية.

لقد ارتبط التحديث في انظار الأهلالي، بالتغريب والتبعية. بزعم النظام الرأسمالي التبعية وبالقهر والعسف لذا برزت لديهم إشكالية أخرى في المواجهة هي الدفاع عن الخصوصية الوطنية والقومية والمطالبة بالاستقلال والحرية.

أما أولئك الذين لم يفهموا عن شعوبهم كلمة سرها واستمرروا بجمابونهم ويزعمون فيها أوهامهم وتصوراتهم الايديولوجية وإسقاطاتهم الذاتية، فلقد كانت نهاياتهم مأساوية إذ أكثرهم ارتد لاحقاً نحو التقليد الذي سبق أن نعوهم على شعوبهم وأحياناً إلى التصوف. وتلك كانت حالات أمثال هيكلا وله حسين والعقاد ونعيمه.. وأوديسس أخيراً. إننا نتحول معهم من تطرف إلى آخر. وتلك نهاية كل تطرف، أن يلقب على ذاته ويعانق نقيضه ففسروا في الحالتين وكانهم بذلك انتزعوا من شعوبهم تراثها (عندما كانت في حاجة إلى) ليرتدوا عنها بل لاحقاً (عندما امتست ربما في غنى عن).

إن التقاليد - كما يؤكد ذلك عبيدالله العروبي - لا يعاد إنتاجها ولا تقوم أو تنجح إلا إذا امتست الحاجة للقيام بتحديث في شروط تحتاج معها إلى التغلطة عليه بستر الولا للماضي، فليس هنالك من تقليد جامد ولا يتطور وليس هنالك أيضاً تقليد متجاسس أو متكامل وناجح للاستعمال، فإن تحافظ معناه أن تيزل جهداً واجتهاداً من أجل ذلك، وما يتذلل من أجل المحافظة ربما احتاج إلى أكثر مما يتذلل من أجل التحديث وهذا ما يسهف الفهم البسيط للعلم البرجوازي للأنتروبولوجية الأوروبية الذي يرد الأمر إلى عقلية الثبات والنسبة اللاتاريخانية والخوف من التغيير والميل إلى الكسل الذهني والانتاجي لدى شعوبنا.

لا يتصل الأمر إذن بموقف سلبي لدى نخبتنا السلفية التقليدية ولدى شعوبنا في مرحلة الاستعمار القديم أو الجديد بل باختيار واع وتعاط إيجابي مع التاريخ إذ لو اتصل الأمر بحالة الكسل والعجز كما يعتقد الفكر الايديولوجي الغربي لانتهت منطقياً إلى الهزيمة والفشل. فلا يستطيع ميت أو ساكن أن يقف ويصمد أمام حي حركي، فإن يواجه (السلفيون) حداثة مسلحة بتراث قرون من الانجازات العظيمة في العلم والتقنيات وينتصروا. فذلك يعني أن سلاحهم كان الأمضى والأناجح ولم يكن كذلك إلا لأنه كان حياً وواعياً وتاريخياً وثورياً موضوعياً، وإن لم يكن عن سابق وعي وإرادة، ولا أهمية لذلك في محصلة كل تحليل تاريخي حقاً.

نعم فقد تكون المحافظة ثورة والحداثة ردة وهذا جدل

التطور في الواقع وجدل الانسان في التاريخ ولدليل ذلك أن نفس النخبة التي رفضت إلى حين شعار التقليد وذلك عند الحاجة سرعان ما اكتشفت عن حداثة فاقعة الألوان حالاً تحصلت على دولها المستقلة وذات السيادة وذلك قبل أن تعود مرة أخرى نحو تقليد يائس عندما عجزت عن مواجهة أساليب الاستعمار الجديد لاحقاً.

ليست التقاليد واقعاً أو إرثاً ساكتاً فلا شيء في الحياة أو في التاريخ ساكتاً، إنها متغيمة وأسلوب نظر وعمل يلتجأ إليها عند الاضطراب. وقد كان الرأسمال الاستعماري الغربي ولا يزال سبب تلك الحاجة وذلك الاضطراب. ولم تكن غزواته التحديثية حتى الآن هادفة إلى مواجهة التقاليد كما يحاول تغليب نفسه وتغليب بعض ضحايا الفكرين في أوساطنا وخاصة منهم النخبة، بل النقيض هو الذي حصل وهذا هو الأهم، والذي يجب توجيه العناية له، والعمل لأجل تجاوزه.

- ٤ -

مرة أخرى لنلاحظ أننا إزاء وطنيتين إحداهما تقليدية وسلفية وأخرى حديثة وعصرية. انتهت الوطنية الحديثة والعصرية إلى أن تكون تقليدية في حين صنعت الأولى تاريخنا المعاصر ودولنا ومجتمعاتنا الحديثة غير أن إعطائها البنيوية كانت متنوعة ومفارقة، فهي قد ارتبطت بطقه وسطى أركبتها روابطها المزجوجة، وهي تلاقى ألقاباً مسدوداً أمام طموحاتها وضعت رهائنها على المستقبل وبالتالي على الجماهير فكانت حتى بالنسبة لتجربة سلفها الصالح بقيادة محمد علي وانداده.. قاصرة في كثير، خصوصاً في الأجيال على السؤال المركزي. نظرية أو شعار التحديث، هل هو تحديث الفكر أم تحديث الواقع والمؤسسات؟ تحديث الوجدان والسلوكيات أم تحديث البنيات والعلاقات؟ ومع ذلك، وفي كل الحالات، فقد وقف التحديثيون يشتمون أصنافهم من الغرب، موقف الانتباه والاعجاب لدرجة الاستلاب، فلم يكتفوا بأخذ السؤال، سؤالهم عن أنفسهم منه، بل أخذوا الأجوبة أيضاً وإنما بشكل لا تاريخي، إن سبب تأخر دناء وتقدمهم هو التقليد عندنا والحداثة عندهم. ولم يروا في أوروبا الحداثة، سوى القرن التاسع عشر، بأفكاره وقيمه ومؤسساته ونظمه.. والحال أن هذا القرن لم يكن سوى نتيجة موضوعية لقيام تقدم تدرج في تدوير الثامن عشر ونهضة الخامس عشر بل ومهدات الثاني والثالث عشر. وما بين كل ذلك من دين وإنجازات ومعارك وانتصارات على شتى الواجهات، من دين وتجارة وفن وأخلاق ووثق وسياسة.. فأنشغلنا لذلك وبعد فترة السلفيين بالايديولوجيات التي انتهت في أكثر حالاتها إلى طوطولوجية. والحال أن أوروبا أرغمت على إسقاط قرونها الوسطى من حساب النهضة بل إن تلك (النهضة) لم تكن سوى على حساب تلك (القرون الوسطى)، ونحن صنعنا بتقليدية عمياء نفس الشيء بينما نجد أن توما الأكويني المؤسس الحقيقي لعصر النهضة لم يرتكن سوى على قروننا الوسطى.

لقد كان على نخبتنا أن تتنطلق من حيث توقفتنا لا من حيث وصل الغرب، قرأنا أوروبا وقرأنا تاريخنا الوسيط بعيونهم

فخسرنا في الحالتين خسرنا تراثنا الأقرب والأصلح أي تراث القرون الوسطى واتجهنا إلى أقصى نقاط تاريخنا كما صنعت أوروبا مع تراث اليونان والرومان. كما خسرنا الاستفادة من أوروبا نفسها حين اعتقدنا أن قراءتها لواقعها وتاريخها هو نفسه واقعها وتاريخها. في حين أن تلك (القراءة) لم تكن سوى إهام أيديولوجية وأسطار تعييزية بل وخرافات لا عقلانية. فكما أن وعي الأشخاص لأنفسهم لا يطابق بالضرورة حقيقة واقعهم فكذلك الجماعات والدول.

ما هي أوروبا هذه التي أخذناها كمثال. ولم نجب عنه بأنفسنا بأن نصهره موضوعا للتفكير والتدبير، وبالتالي للنقد والتقويم، وبجسب الحاجات الذاتية والمصالح القومية والأهداف المستقبلية. أخذنا حديثها عن نفسها. وعيها لتاريخها. تالويناها الأيديولوجي لحقيقتها، مأخذ المسلمات ولم يكن ذلك في أغلبية غير تشويه للواقع وإفساد للنظر وتحريف للمفاهيم وتضبيب للرؤية.. لقد «رضنا» فعلا، ونسبنا قراءتها الاستشراقية لتاريخنا والاثنوغرافية لحاضرنا، غير أننا لم نرفض بالتبعية قراءتها الذاتية والمركزية التضخيمية والأسطورية لحقيقة تاريخها. لقد اعتقدنا مثلا أن الذي صنع نهضتها هو عبقرية المفكرين واختراعات التقنيين وإرادة السياسيين والعسكريين.. غافلين الدور الجبار للراة والمؤسس لفئات الشعب، للتاجر المتنقل والحرفي المنتج والربابي المستثمر ورجل الدين الشعبي والداعية المناضل والفنانين من مفتل الانماط والجنود والنساء.. انه الانسان -السلطان الحر والكفاف والباذر والمبتكر وليس الأموال أو العبقريات أو الدهاء السياسي، وقصرت نخبتنا أيضا عندما لم تر نموذجاً لنهضتها وتقدمها غير أوروبا بينما كانت مناطق أخرى في أمريكا وآسيا وأوروبا الشرقية تتقدم عن طريق التوسل بوسائل مختلفة، وستفاجأ بها لاحقا، ودون دروس دائما.

يفسر بعض ذلك، وينعكس عليه أن العجز عن فهم الذات وشروطها التاريخية الخاصة، وخارج ردود الفعل الانفعالية أو الدافعية تجاه الاستشراق مثلا، لا ينتج فقط عن العجز عن تحقيق الفارقة الموضوعية مع الآخر، ولكن أيضا عن العضلة التي ما تزال مستمرة ألا وهي العجز عن الانفصال عن ذاتنا الأخرى وذلك بمعرفتها موضوعيا لتحقيق مقارنتها موضوعيا أيضا بذاتها الأمانة أو بالأحرى المأمونة.

— ٥ —

ولأن الوقت لم يعد يسمح فسأعتمد إلى التركيز والاختصار فيما بقي من حديث.

ستواصل بعد الاستقلالات الوطنية علاقات التبعية بين أوروبا الاستعمارية وبين «الرأسماليات الوطنية الليبرالية» وستبقى بعدد تخلفات ستؤول بالطبقة الوسطى الصغيرة إلى محاولة السيطرة على الدولة بتأسيس رأسمالياتها ولكنها ستنتهي إلى نفس الاخفاق.

ومختصر هذه المرحلة فضلا عما حدث فيها من هزيمة،

هو تحولنا - حسب نظري - إلى امتين إذ أصبحنا منشقين، لكنه انشقاق عمودي وليس أفقيا طبقيًا. لذلك لم تعد السياسة مجال في تضالنا فالسياسة والنضال السياسي الديمقراطي لا يمكن أن يشتق إلا في إطار الاختلاف ضمن الوحدة (اختلاف السبل ووحدة الأمة) والاختلاف مفهوم بلا معنى خارج حدود الوحدة وإذا لم تكن هناك شروط الوحدة فإن الاختلاف يؤدي إلى الفتنة، ملثما يحدث الآن في لبنان وغير لبنان.

وبهذا الاعتبار اعتقد أننا الآن نبتدي، واقعيًا في أمة لا تملك من الحداثة ومن امتيازات الدولة العصرية شيئاً، تحكمها عصابات لا إدارات حكومية. أمة تطلق بحصار مشدد «تقليدي» مدنا «الحديثة» بالنزوح إليها واقتناص الاستفادة من بعض امتيازات الدولة الحضارية، هذا الجيش غير النظامي من المهاجرين المطوقين للسند العربية، لا يعدو، في الحقيقة أن يكون ضحايا الأراضي المنتزعة في الهادية قهرا واعتسافا، تحولوا إلى جنود حاقدين ومستعدين في أية لحظة لانتفاض على عهدهم مجتمع الحداثة. وهؤلاء سيكونون ضحايا مؤسسات التعليم والتشغيل. وسيكونون الأرضية المناسبة لزرع الأيديولوجية التقليدية مرة أخرى، واعتقد أن للحركة الدينية حضورها في هذا المجال فهي تعبر عن الطبقة الوسطى التي انتزعت منها أجزء الدولة امتيازاتها، والتي تعيد الآن من جديد محاولة النهوض خارج الدولة بالاعتماد على المجتمع وعلى قيم الدين ومؤسساته، وهذا ليس جديدا على التاريخ بما في ذلك التاريخ الأوروبي نفسه فالبروتستانتية والكلفينية مثلا لم تكونا أقل ارتباطا بالطبقة الوسطى الكطمية ولا أقل «تقليدية» من التيارات الدينية المعاصرة.

هل يعيد التاريخ نفسه بشكل مهزلة في إطار النظام الدولي الجديد والذي ليس هو مصلحت كل تحليل سوى إعادة للتاريخ يشكل مهزلة أيضاً؟ أم أن في الوضع الجديد جديدا مازال يتعلم من الإفصاح عن إرادته الحقيقية وعن استراتيجيته البديلة والتي ليس من المسلمات التاريخية أن تكون حركتها وأغية بمقاصدها الحقيقية وأهدافها الفعلية لا فقط تلك الكامنة في النوايا والأفكار بل والتي قد تكون مناقضة لتلك النوايا والأفكار نفسها. إن جدل الحداثة والتقليد مازال يشغل بشكل مقلوب في تاريخ من أهم خصائصه اليوم أنه مقلوب أيضا.

إن التقدم إلى الامام قد يمتاح أحيانا إلى خطوات خلفية. والجديد قد يتنكر من أجل النجاة وتقليل الخسائر في ثياب قديمة بل وبالية أحيانا. وماذاضير إذا كان هدف الشعوب هو النتائج لا المقدمات المضامين لا الصيغ والأشكال، الأهداف لا الوسائل، وخاصة إذا كانت تلك الأهداف والغايات لا تتحقق بغير تلك الوسائل والشكل، إن الشهوة خصوصا في أوضاع القهر، تسمي أكثر نغمية و«مكرا» من المتقنين الذين يتصرفون على أن تلك خصائصاتهم التي بها يتباهون قرص «سداجة» شعوبهم.

النص الدال - النص الموازي

دراسة تحليلية لنظام الخطاب في الشعر الجزائري

ابراهيم علي*

١ - محددات أولية

تحاول هذه المقاربة الوقوف على النظام البنيوي لتجربة متميزة في الإنشائية الأدبية الجزائرية : وهي إذ تحاول ذلك لا تبتغي التاريخ لها، لأنها تهتم بالدرجة الأولى بتحليل البنيات النصية في تفاعلها مع الأطر النظرية المهيمنة على الكتابة الشعرية الجزائرية الحديثة. ولكن مع هذا، فإن كل تحليل للبنية يفترض سياقيا، معرفة بالتاريخ الأدبي، وباستقصاء هذا في التاريخ في الإيقاع الشعري ذاته، معرفة تساعد على رصد البنيات.

إن أول ملحوظة نسوقها هنا، هي تعدد الممارسات النصية ضمن هذا الإطار الشعري، مما يجعلنا نضطر معه إلى اختزال هذه الممارسة في تجربة واحدة دالة هي نص (محمد العبد) : (أين ليلاي؟) ونحن إذ نعلم إلى هذا النمط من الممارسة النصية الانتقائية الاختزالية، نعلم أنه من الناحية المنهجية، يلقي تحليل النص. ذلك أن الاختيار النظري، ينصب على الخطاب بالدرجة الأولى، وقراءة البنية النصية للنص (أين ليلاي؟) تتطلب تبعا لذلك ضرورة تلمس مختلف الممارسات الدالة الأخرى في إطار نظري وإجرائي، لذلك تؤلف هذه الدراسة لحظة تأمل في نموذج شعري جزائري يعود للمرحلة الكولونيالية، ويهدف إلى إعادة بناء الكتابة الشعرية الجزائرية، وفق منظور خاص للكتابة والواقع.

يتجلى الخطاب الشعري في النص (أين ليلاي؟) في طبيعة العناق العضوي بين الفكر وشكل تجسده، مما يحتم على منهج قراءته ضرورة تناوله في إطار هذا التلاحم، وبالتالي تصبح قراءة النص/ القصيدة، خطاب شعري ضرورة تقتضي تتحدد في الكشف عن أبعاد هذا الخطاب من أجل إضاءة الصورة الشعرية وكشف أبعادها التاريخية وبهذه الصورة تكون قراءة النص حذرة من الوقوع في ترجمة (الرمز) ومحاولة إيجاد المعادلة الاصطلاحية له في حدود معادلات المعنى. لذلك فإن البحث في إشكالية الشعر، هو بحث في الشعر نفسه، وبخول فيه، والبحث هو مطلب المعرفة الذي يقوم أساسا على الفهم الذي ينتجه البحث: (القراءة - الحوار) بذاكرة قادرة على تملك النص ودوات الكشف عن الأنظمة التي تحكم النص كذاكرة مكتوبة ليكون الكلام على ما في النص كذاكرة أخرى غير مكتوبة كلاما من الداخل.



* أستاذ جامعي من الجزائر خطوط : محمد خطاب، الجزائر

٢- النص (أين ليلاي؟)

- ١- أين ليلاي؟ أينها؟
- ٢- هل قضت دين من قضى
- ٣- أصلت القلب ناراها
- ٤- منذ تعرفت سرها
- ٥- روعتني ببينها
- ٦- فتعلقت بالطيوف
- ٧- وتعللت بالمني
- ٨- ما لليلالي لم تصل
- ٩- وقلوباً علقنهما
- ١٠- إيه يا عيوني اخرفي
- ١١- السموات والأرضي
- ١٢- كم تسألت سالكا
- ١٣- لم يجبني سوى الصدى

محمد العيد آل خليفة

نشر هذا النص لأول مرة في مجلة (الشهاب)، لسان
حال جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ج ٧ ص ١٤ سنة
١٩٣٨.

٣- العنوان - النص الدال النص الموازي

يتشكل النص (أين ليلاي؟) من نسيج من العلاقات
التناصية، وملقتي لتقاطع جملة من الخطابات المتنوعة، أدى
تجاوزها / تداخلها إلى زخرفة نسيج النص بمقبوسات فنية
وثقافية ولما كان النص (أين ليلاي؟) قد راهن على شاعرية
الكتابة، فإن أي قراءة له، إذا لم تحاول أن تكون فعلاً إبداعياً
موازياً لفعليها الإبداعي فإنها ستبقى حبسية ملفوظها
اللساني، وتقف دون أن تحقق غايتها السيميائية، إنتاج
الدلالات التي يمكن جمعها. ولعل أول ما يثير الانتباه في
النص هو العنوان (النص الموازي) ^(١) (أين ليلاي؟) بما
يتوافر عليه من طاقات ترميزية، جعلت منه علاقة / علامة
دالة على النص، بصفته رمزاً يتقدم النص، ويعلن عنه، إذ من
حيث الدلالة المرجعية لهذه العبارة (أين ليلاي؟) يمكن أن
يتموضع النص في إطار تراثي محدد. دلالة اسم (ليلى) في
التراث الشعري أما من حيث الشخصيات الترميزية التي يمكن
أن تولدها هذه العبارة فإن اقتران العنوان بالنص، يجعل
منه رمزاً يتحكم في مجموع الرموز المتولدة / المكونة لشبكة
الترميز، داخل النص. ولهذا وبالتوازي مع الغموض الذي
يلف النص، وبخاصة في محتواه التعبيري، فإن الانزياح
الدلالي الذي أحدثته العبارة (أين ليلاي؟)، قد أضفى على

النص، صبغة سوريلية، وأحدث فجوة بين اللغة المالوفة
الحكومية بمنطق المعنى وبين اللغة المتجنية التي تحاول أن
تبني نمطاً اختلافاً ^(٢) لذلك فإن العنوان، من هذا الجانب
غريب لأنه يؤلف بين تقيضين هما البعد التاريخي لاسم
(ليلى)، في مدونة المنظومة الشعرية العربية القديمة، والاسم
المتخيل الدال. ولكن وجه الغرابة، لا يتضح إلا بعد العنوان.
بهذا يكون العنوان، دالاً هو الآخر من بين دوال النص. تبدأ
القصيدة بهذا البيت.

١- أين ليلاي أينها؟ ... حيل بيني وبينها

إن قارئ الشعر القديم والمصنفات القديمة، لن يتفاجأ
أمام هذه الواقعة التي يثبتها التاريخ، رغم أنها متخيلة. إلا
أن هناك ما يثبتها تاريخياً، ضمن علاقة (الرغوب -
الممنوع). إشارة إلى النهاية الدرامية التي كانت تنتهي بها
دائماً علاقة الحب، ضمن السياق الذي رواه الشعر القديم.
إن إلغاء الفصل بين الواقعي والمتخيل، يزداد مع التقدم
في القراءة وإلغاء الفصل هذا، هو إلغاء الفصل بين (النص
الغائب)، والنص الذي يعود في الأساس، للتحصيل الذي
يخضع له النص الغائب في نص، (أين ليلاي؟)
وفي الوظيفتين الانزياحيتين تكون انتاجية النص، إنها
الناخسة لاعادة بناء الواقعة التاريخية، وفق القانون ذاته
لقراءة الواقعي والمتخيل من قبل النص.
تمثل كثرة الاشارات الاستهلامية الرغبة في البلوغ.
حيث يتسع المشهد عبر رحلة البحث، فهناك استرسال لفعل
الحياة:

١- الالاح على البلوغ ➡ الالاح في طلب الحياة.

٢- (اليسل) ➡ (الحياة).

٣- افتقاد (ليلى) ➡ (الموت).

وينتهي النص، بالبيت الختامي الأخير، الذي يتحول
فيه المكان إلى (البعث) حيث البداية الأولى:

١٣- لم يجبني سوى الصدى ... أين ليلاي؟ أينها؟

ليصبح فعل الحياة مهياً لولادة جديدة، إنها الحياة.
هكذا قد تكون النهاية، ولادة كما أنها قد تكون إجهاضاً.
وتوقف النص عند علامة التوقيف - الوقف المجسدة في
علامتي الاستفهام. (أين ليلاي؟ أينها؟) يعني اعتماد
الحذف في بناء النص. وبذلك يترك الشاعر، حرية بناء النص
الناقص غير المكتمل، للقراءة المنشغلة / المشتغلة في بناء
النص الجديد.

هكذا توالجها في النص (أين ليلاي؟) ظاهرة أساسية دالة
هي: (علامة التوقيف الاستهلامية)، التي تهجم على النص، إن
هذا الدال مرتبط أساساً، بنظام ضبط نبرة الصوت في
الكتابة. ^(٣) وتكتفي هنا، بذكر أن لعلامات الترقيم، سرّاً، وسرّاً
الكبير هو أيضاً: «أحد أسرار اللغة في حال المقام، هو وظيفة كونها

مخرج المشهد (...). فهي شاهد على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات برؤيتنا، وجسدنا كله.^(١)

وهذه الوظيفة الرئيسية، قابلة للتقريب إلى ثلاث. هي الوظيفة الدلالية والوظيفة التواصلية والوظيفة النحوية وهي مستويات تتدخل في بناء النص، ولها وضعية نسق، ذي علاقة بتقنية الكاتب في شروط اجتماعية - ثقافية^(٢) إنه بحق بعيد عن تحليلات الشعرية البنوية، أن نرى إلى علامات الترتيم كدوال متفاعلة مع الدوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب. وهذا يعني، أن علامات الترتيم، مؤرخة بدورها للنص والذات الكاتبة.^(٣) ذلك أن (الوقفة) هي في الأصل «حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب، لكنها بالأسلم معجلة بدلالة لغوية»^(٤) ذلك أن أول خاصيات السلسلة الصوتية، وهي كونها «خطية .. وإذا ما اعترت في ذاتها، فإنها ليست أكثر من خط حيث لا تدرك الأذن أي تقسيم كاف أو مجدده»^(٥).

لهذا فإن الجمل الاستفهامية - التناغمية تنتهي دائما بصعود الصوت. ويعد هذا (الختم) بالوقفة ذلك أن علامات التفتيم، هي في نفس الوقت علامة تدل دائما على الوقفة^(٦). هكذا يتحول النص (أين ليلاي؟) في إطار القراءة السيميائية للتناص، إلى شبكة من الدلالات والرموز المتضاربة، بحيث تغدو القراءة، تأويل إنساني لما قيل، واستكناها لما يقال. ولهذا فإن عبارة (أين ليلاي؟) كعبارة تنامية تسهم من خلال علاقتها الجدلية، بالنص الشعري في بحث المعنى، وإنتاجه من إطار التاريخ والتراث. وكذا في كسر الوهم الدلالي المشكل لنسيج العبارات السورالية في النص، والمشكلة لتفصيلة الدلالي، فتغدو العبارة (أين ليلاي؟)، كما عبر عنها (رولان بارت) في (لذة النص)، إنها «علم المنع اللغوي، أو كما سوترا اللغة»^(٧). تجمع بين الحديث عن عواطف الحب، وعن ممارسته، حيث تؤدي نشوة الحب، ونشوة الفن، إلى نوع من الهذيان حيث ترعم أحلام الشاعر للناس عبر ذاكرته، من خلال شعرية اللغة. فتبعث بطيف (ليل) من المجهول. ويستمر الطيف ملازما للشاعر، عبر سيولة اللغة، وعبر انسياب الذكريات التي تمتد في الزمان لتعانق التاريخ - التراث لتؤسس في خضمه نظيره التعبيري، هكذا يندرج نص (أين ليلاي؟) ضمن القضاء الشعري الخاص الذي تتوضع فيه الممارسة النصية. في بنية الخطاب الشعري الجزائري. وهو المذاب الجزائري الذي يعاد بناؤه في النص، وفق شروط خاصة متعلقة ببنية النص الشعري. ولكن العذاب الجزائري، خصوصية خاصة تاريخية وسياسية في آن واحد، والخطابات التي انتجتها تضيء العذاب الجزائري الهام، وتؤطره، إن هذين الخطابين التاريخي والسياسي، هما النواة المركزية للنص.

في النص (أين ليلاي؟) يتكرر الشاعر شخصية أسطورية خاصة به، فهو ليلاً إلى اسم العلم، (ليل) المعروف في حركته التاريخية، وحاول أن يعيد إحياءه بالرموز والدلالات المعاصرة. رابطاً بذلك بين مخفلات وطنه، ومواجهات الإنسان المعاصر الذي يعيش نفس الوضع المتشابه. ومن ثمة، فإن شخصية (ليل) الأسطورية، تنطلق بدءاً من أزمة الشاعر كفرد يعيش وضعاً معيناً، وتتلاقى هذه الأزمة الكبرى في اشعاعاتها المتعددة مع مستوى أزمة الشعب الجزائري، أو عبر أزمة الخطاب الوطني آنذاك، عبر شخصية (ليل) التي تأخذ أبعاداً أسطورية. هكذا كان الرمز (ليل) حضوراً يستجلي غياباً، إنه استدعاء لحضور غائب. لعبة الحضور - الغياب هي ميزة الرمز - الأسطورة - (ليل) والنص. بذلك يصبح السفر / الرحلة في النص ليس خطوة / حركة في المكان، إنه حلم، حركة في الزمان لذلك جاء اسم (ليل) في القصيدة دون أن يقتن بدلالة محدودة، حيث يبدو حضورها، نوعاً من توليد القوة السحرية، أو كأنها إشارة إلى دلالة غائبة، أو روح غائب. هو ما أراد الخطاب الشعري القبض عليه، ذلك أن البحث في الوظيفة التي تقوم بها اللغة في المجتمع، لا تهمل صلة اللغة بالواقع. ففي كل لسان، وسائل معينة تتبع للمتكلم، أن يتوجه إلى عالم المحسوسات أو الذكريات أو التخيلات وهذه الدلالة الخارجية، لا تتعلق بالواقع معين، أو بالجميل التي ترد إليها هذه الألفاظ فحسب، بل بالمتكلم ذاته، من حيث إنه يعبر عن الألفاظ المذكورة في إطار معين^(٨) هكذا تغير عيبارات الاشارات الشخصية، عن البعد الاجتماعي للغة.

لا شك أن عملية التبليغ تنطلق من الوسائل المقيدة بالظرف، إذ أن الوسائل غير المقيدة، تكتسب في النهاية بالاستعانة بالأولى. فبدلاً من حركات أو عبارات الاشارة التي يتعين بها فرد ما «تتحرر اللغة من الظرف النسبي باستعمال أسماء العلم»^(٩) ويحتاج إدخال أسماء العلم إلى مثل تلك الحركات والعبارات، لأن مدلول العلم، لا يمكن استغاضه بتركيبه من عدة محمولات، بل تتطلب نوعاً ما: «الاشارة التي تحدد فرديته، ولذلك كان الفلاسفة العرب القدماء يطلقون عليه اسم (الهدية)^(١٠) لذلك فإن الرجوع إلى السياقات الكلامية، أمر يسهل عملية تحديد الشخص المقصود، وعند الضرورة تلجأ اللغة إلى اسم الشهرة، لزالة كل التباس، وفي مثل هذه الحال، لا يؤول اسم العلم، من حيث هو داخل على فرد مخصص، بل من حيث هو دال على صفة عامة يتصف بها الفرد المذكور. وبالتالي يكون عندها اسماً كلياً»^(١١) هكذا يشير اسم العلم، إلى أمر واحد موجود بالفعل، ومع ذلك يجب أن تؤخذ كلمة (وجود) في هذا السياق بمعنى نسبي، إلى عالم الدلالة الذي يقره النص، فإذا كان العالم الذي هو موضوع الكلام، الواقع الخارجي، كان هذا (الوجود) خارجياً، وإن كان عالم الشعر أو الاسطورة أو العلم،

يتقدم النص (أين ليلاي؟) إلى القاريء انطلاقاً من العنوان / النص الموازي = (أين ليلاي؟) وبعملية تشريحية بسيطة يمكن تحويل - قراءة العنوان إلى بنيات / عناصره الأساسية التالية:

«أين» — «ليلاي» — «أنا» — «علامة الوقف» —
ومن ثمة ، يمكن تحليل هذه البنيات / العناصر الجزئية للفرقة في سياقاتها النحوية:

١ - أين ظرف يستقيم به عن المكان الذي حل فيه الشيء ولذلك يكون سياق البنية النحوية في (أين ليلاي؟) كما يلي
١ - أين : اسم استفهام مبني على الفتح في محل نصب على الظرفية والظرف متعلق بمحذوف خبر مقدم وقد ورد في (الصحاح) ، أن (أين) سؤال عن مكان فإذا قلت: زيد ، فلإنما تسأل عن مكانه (١٧)

٢ - ليلاي : مبتدأ مؤخر مرفوع.

٣ - أياها : ضمير في محل جر مضاف إليه:

٤ - علامة الترقيم (?) وهي حركة مرتبطة بضبط نبرة الصوت، وهذه الحركة وهي تتألف مع عنوان النص تجبر النص على الاسترسال، وتكون غواية الاسترسال، في متعة الانجذاب نحو الأتي أي نحو جسد النص — لذة النص والربط بين هذه الوحدات البنيات الجزئية ، ممارسة ذكية ، لتحويل البعد الدلالي للنص في أفق جديد. — (ليلاي) ، لم تعد مقتصره / محصورة على اسم العلم (ليلاي) فقط ، كما جاء في المتن والمصنفات التراثية. كما أن (أنا) الشاعر، لم تتوقف عند الزمن الحاضر، إنهما يمارسان تقاطع الزمنين، باتصال مع تفاعل المشهدين: — (ليلاي) المحاصرة — المكبلة — حاضرا، والشاعر المنتصر ماضيا لأنه كان يحقق فعل الممارسة الكامل بين العلاقة (الشاعر — ليلاي).

والنص / القصيدة ساكنة على حد الزمنين، لذلك يفتتح النص على حوار مع خطابين تاريخيين متناقضين هما

١ - الخطاب الوطني الجزائري.

٢ - الخطاب الكولونيالي.

ولئن كان الحوار، يتخذ من التاريخ الحديث حجة ، فهو لا يتوقف عنده جامدا من ثمة فإن التناقض بين الأزمنة يتحقق ضمن السياق التالي

١ - الحلم القديم : (أين ليلاي؟) — «فتعلقت بالطوف» — «وتعلقت بالمني» — «مهجات فدينها» — «قلوبا علقنها» — «عيرنا بكنيها».

٢ - للمستقبل (الحلم — الوهم) — «حيل بيني وبينها» — «هل قضيت دين من قضى» — «روعتني بينها» — «فتبينت مينها» — «ما للليلاي لم تصل؟» — «إيه يا عيني انزلي» — «لن ترى بعد عينها» — «السماوات والأراضي جميعا نقيتها» — «لم يجبني سوى الصدى» — «(أين ليلاي؟ أينها؟)».

كان (الوجود) المعنى ، خياليا بحثا، (١٥) ورغم أن عنوان النص (أين ليلاي؟)، يستحوذ على الاهتمام منذ البداية، لأنه تاريخي ضمن مرجعية الشعر العربي القديم، إلا أن تواجده في النص، اتجه نحو احتلال مكان عنصر ايقاعي، قبل أن يكون مجرد مرجعية ، ذلك أن الأساس هنا هو «تجلية» تلوينه المعجمي والخصائص المتوقعة المنبعثة من البناء (١٦) فتكرار الاسم (ليلاي) ، مندمج في البناء ايقاعي في الوقت نفسه الذي يساهم في هذا البناء ، لذلك فإن ما يلفت الانتباه في النص، هو تكرار لفظة (ليلاي). فهي تتكرر (٢٨) مرة من مجموع مفردات النص التي تمثل (٧٢) مفردة / كلمة . وهي تتردد دوريا كنوع من اللازمة أو العنصر النغمي المميز الذي يسمي الكلام بطابعه. ترد لفظة (ليلاي) في مطلع الأبيات ، أو نهاياتها، أو في أجزائها الداخلية، حيث تمثل انعطافا في اللمجة أو الدلالة وفي المسار تجمي القصيدة بصيغة الخطاب، وكان الكلام موجه إلى (ليلاي) . فينادي الشاعر (ليلاي) صراحة في ثلاثة مقاطع، بينما يعدها / يناطبها ضمينا تقريبا في كل وحدات النص

س ١ : طبيعة الحضور : الصريح - المعلن:

الوحدة	الشطر الأول	الشطر الثاني
١	أين (ليلاي)؟ أينها؟	_____
٨	ما (لليلاي) لم تصل	_____
١٣	_____	أين (ليلاي)؟ أينها؟

المجموع = (٣) مرات

س ٢ : طبيعة الحضور الضمني :

الوحدة	الشطر الأول	الشطر الثاني
١	٢	١
٢	١	١
٣	٢	٢
٤	١	١
٥	٢	١
٦	٠	١
٧	٠	١
٨	٢	١
٩	١	١
١٠	٠	١
١١	٠	١
١٢	٠	١
١٣	٠	٢

المجموع = (٢٦) مرة

يفتش / يبحث عن الرمز المناسب، ليصوغ منه أفقا تجريديا لدراسة الزمن الجزائري. لذلك يأخذ النص بعد الرمز، بمعنى الرمز اللغوي (ليس شعرا) أي أنه اكتسب قدرة كلية على التخصيص التصوري، وعلى التشكل والانتظام ضمن منظومة رمزية اجتماعية. هكذا يصبح التجريد، مرادفا لرمز الغنى الفني. لذلك فإن النص في مساحته والوانه اللغوية المجردة المتشاذلة، يحرك الانفعال ولكن ذلك ليس هو الجمال ذلك أن الاحساس بالنص، هو إدراك لابعاده. أما ما يعبر عنه النص في وظيفته التجريدية فليس الاحساس، وإنما الفكرة التي تنشأ عن فضاءات النص.

الهوامش :

- ١ - وظفنا هنا مصطلح "النص الوازي"، للكشف عن العلاقة التي تربط بين "النص" والتمن بالعنوان وقد وظفنا المصطلح ضمن السياق العام لأطروحة جيران بينيت، حول التناص - العلاقات النصية - الخطابية palimpsestes للإطلاع ينظر : أنور المرتجي : سيميائية النص الأدبي دار إفريقيا شرق المغرب ط ١٩٨٧ ص ٥٦
- ٢ - ينظر عبد الوهاب ثرو دراسة وصفية لمستويات الترميز في النص الأدبي مجلة الفكر العربي المعاصر ع ٥٢ ص ٥٢ مركز الإنماء القومي بيروت مايو - يونيو ١٩٨٠ ص ٩٥.
- ٣ - محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته وأبعادها الجزء الثالث دار توبقال ط ١٩٩٠ ص ١٢٠.
- ٤ - المرجع نفسه ص ١٢١
- ٥ - المرجع نفسه ص ١٢١.
- ٦ - المرجع نفسه ص ١٢١.
- ٧ - جان كوهن م.ن. ص ٥٥.
- ٨ - ينظر دي سوسير : دروس في اللسانيات العامة ترميز مالح القرمادي محمد الشاروش، محمد عجيبة الدار العربية للكتاب ١٩٨٥ ص ٨٥-١٠٦
- ٩ - جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص ٧٠.
- ١٠ - رولان بارت: لذة النص ص ١٤
- ١١ - د عادل فالحوري: اللسانيات التوليدية والتحليلية دار الطليعة بيروت ط ٢ فبراير ١٩٨٨ ص ٨٣
- ١٢ - المرجع نفسه ص ٨٧
- ١٣ - المرجع نفسه ص ٨٧.
- ١٤ - المرجع نفسه ص ٨٨
- ١٥ - المرجع نفسه ص ٨٩
- ١٦ - محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته وأبعادها ج ٣ ص ١٠٦
- ١٧ - الإمام الرازي الصحاح ط ١٩٨٢ دار الحداثة بيروت ص ٢٦

في كل هذه الأنساق التعبيرية يبدو الزمن الحاضر، مشدودا الى الزمن الماضي - (لطم) - (عود وفرنسا). والمستقبل - (الخيبة) حيث بيني / ينشئ الخطاب الوطني المشهد السياسي العام الذي توهم بأنه كان طيلة العذاب الجزائري يدافع عن القضية الأساسية المركزية - (الجزائر - الأمة). ولكن هذا الخطاب السياسي (الوهم)، يتداخل باستمرار في النص مع خطاب - (الجزائر - الواقع). الذي كان يسال ويرجل عبر تقاطعات توزع الايقاع الشعري باتجاهاتها، من بداية النص الى نهايته

١ - أين ليلاي؟ أينها؟ - حيل بيني وبينها

١٢ - لم يجيني سوى الصدى - أين ليلاي أينها؟

ويمجرد ما انتهى الخطاب الى يقينه مع نهاية النص - (لم يجيني سوى الصدى). كان الخطاب المضاد - المنافي يعد مشهد (النفسي) - (الحجوز) - (القتل). هذا الخطاب التاريخي المسكوت عنه، في الخطاب الوطني الجزائري، والمدون على جسد المأساة الجزائرية، هو الذي ظل يحاور العذاب الجزائري، ويعيد بناؤه. أما الخطاب الكولونيالي، فهو يستند في تأسيس عملية أدلجته، على عناصر ثقافية وحضارية، كما يأسسها على أساس الخطاب السياسي. (الجزائر - فرنسية) ومن ثمة، فإن الجزائر تعود للفرنسيين: المسيحيين والمسلمين، ويأتي التصعيد في النص، ليهدم هذه الأيديولوجيا، حينما يجعل الشاعر من (ليل) الحلم - العشق - المنفى، حصان طروادة. فيصدها الى حدود السموات وينزلها الى أطراف الأراضي. حتى لا ترى المازق الجزائري فإن بحث عنها في الواقع فإنك حتما لن تجدوها أو لنقل أطياغا تشبهها. ولكن لن نكتفها أبدا في يوم من الأيام. إن (ليل) لا تأخذ دلالاتها الحقيقية، إلا في التورن بين النفسي والضياع، في العالم الذي رسمه لها الشاعر. حيث لا نفاجا في آخر النص بالتحول الذي عرقه اسم (ليل) وقد صار وهما ومنفى مكثفا للنفي والتعارض ومدشنا لخطاب تاريخي سياسي وطني جديد يمكن من خلاله، قراءة خطاب النص.

إن النص (أين ليلاي؟) بهذا الشكل / الوجه التجديدي، ما هو إلا معبر أساسي عن روح الزمن الجزائري في تصوير عقلاني مجرد. ذلك العمل الشعري المجرد، هو تصور قيمة تجريدية تخضع لقواعد التجريد، لذلك فهو يدخل مجال العقلانية. إن النص (أين ليلاي؟)

الأدب والمسغبة الروحية

يوسف سامي اليوسف *

كلما أوغل عصرنا الراهن في الشدة والضييق، وكلما ازداد جنوحا صوب عبادة المادة والسلعة، تكاثرت الشعراء بخاصة، والعاملون في فسحة الكتابة بعامة، كما ازداد عدد الباحثين عن ماهياتهم في مضمار الدين والفكر والفن، أي في المساحات اللامادية على مختلف أشكالها وألوانها. وهذا يعني أنه كلما تقافم الجشع الاقتصادي، واستفحل نازع الاستهلاك اشتد النشاط الروحي وازداد رسوخه وزخمه، حتى لكانه نقض ينتصب لمواجهة نقضه، أو قل إن الدفاع يتوطد ويتصلب كلما أمعن الهجوم في شرسته وغنقوانه. ويبدو أن الحياة تصر على اقسامة ضرب من التوازن بين الأضداد في داخل جسدها الحي. وهذا ما يفسر لك سر انتشار الصوفية في العالم الإسلامي القديم، إذ كانت تزداد انتشارا كلما ازدادت التجارة انتشارا في الشرق والغرب، فما من ريب في أن الصوفية جهد تذيبه الروح البشرية كي تشكم للمادية حين تستفحل، وكي تحول بينها وبين الهيمنة - على المساحة المخصصة لحرية الروح. والسؤال الجوهرى الآن هو: لماذا كان الشعر هو الفعل الكتابي الأغزر حضوراً من أي صنف كتابي آخر في مضمار التصدي لعرام المادية واستفحالها خلال الثلث الثالث من القرن العشرين؟

يقينا أن عصرنا الراهن لا ينم البيئة عن أية رغبة في استضافة الشعر والشعراء، ومع ذلك، فإن الشعر والشعراء يصرون على أن يكونوا، بل على أن يحضروا بغزارة سواء في هذا العنفوان الهيجي المادي المحيط بالروح إحاطة الظلمات بالأنوار، والأخذ بالتعاطف والتفافم دون كلل أو ملل. فلا ريب في أن عدد الشعراء الذين يكتبون باللغة العربية في الجيل الراهن، أي في السنوات الثلاثين أو الأربعين الأخيرة، هو أكبر من عدد الشعراء في أي جيل سابق على الإطلاق. وبإزاء ظاهرة كهذه، يعلك المرء كمال الحق في أن يطرح سؤال هولدرلن: «لماذا الشعراء في الزمن الضئيل؟».

وما قد يثير الدهشة، وربما الاستهجان، أن يصير هذا الفصل من البشر أقصد الشعراء، أيما إصرار على أن يحملوا صليب الحياة في كل زمان ومكان ولاسيما بعدما صار الشعر ضربا من الرطانة لا يملك أن يتواصل معه إلا رجل الاختصاص. وفي الحق أن الشعراء يستحقون أن يتعاطف معهم كل من له ضمير حي، فالقصيدة هي صليبه الذي يصلبون عليه طوال حياتهم، وهي النار التي تهجم عليها فراشات أرواحهم، وتصر على أن تحترق بها، ولكن من أجل لا شيء سوى تلبية حاجة في صميم أرواحهم، وربما كان الغنفي لسان حال الشعراء طرا حين قال:

* كاتب وناقد من مسلمين



كل فضاء لا يعطي بقاء
لا يصلح عليه
خطوط: منح الشعراء، المغرب

أنافي أمة تداركها الله

غريب كصالح في ثمود

لماذا القصيدة ، إذن ، مادامت القصيدة صنفاً من أصناف الصلص؟

ربما لأن الشعر هو أقدر الإيقاعات الأدبية على السمو والتعالى فوق التجربة المادية الفاسدة بحكم طبيعتها ، أو ربما لأن القصيدة ضرب من ضروب التطهير، تطهير الذات من أرجاس هذه الحياة العصرية الشديدة الاقتدار إلى المثل الأعلى الذي لا يملك الإنسان أن يعيش من دونها إلا حياة بغير معنى ولا هدف. بل يبدو أن القصيدة محاولة جليلة تبذلها الروح البشرية ابتغاء البلوغ إلى الحيات الذي ما بعده أي حيث على الإطلاق ، أو قل إنها نزوح فوق المسافة الباطنية باتجاه البرهة القصوى ، أو برهة أمصاه الفرق بين الألم واللذة.

وهذا يعني أن القصيدة تحاول أن تدسّن عالمها التمازج الخاص داخل العالم المنحاح، تتكون بمثابة عرش صغير من شأنه أن يستضيف طائر الروح. وبذلك فإنها تشبه المعابد الوثنية القديمة المفتوحة على الخارج، وللمغلفة على نفسها في آن واحد. ويبدو أن الشعر اليوم قد يمس من إمكانية تغيير هذا العالم الموغل في المادية، ولاربيب في أن حدوس الشعر أصدق من نظريات السياسة وأفكارها.

* * *

لقد أسرف الزمن الزمان في توجيه الأمانات إلى كرامة الإنسان الذي هو ذات تصنع القيم، ولا تملك أن تعيش من دونها، فكان رد الروح البشرية أن أوغل في التعبير عن حنينه الدائم إلى الجمال والحرية والشرف ، الذي هو مساهمة الإنسان ، وذلك لكيلا ينحط الموجود البشري إلى مستوى الموجودات الجامدة ، أو لكيلا يصير مجرد شيء بين أشياء ، فلا يهيم عليه ذلك الشعور بالعقم واليالة والخواء. ففي الحق أن الشاعر والصوفي هما رمزان متعاليان، بل أسمى نماذج العلو في أمة ثقافة سامية ولا يعني غيابهما إلا انتصار الوحل ورامة الاستنفاغ ، أو انتصار المراهبي على القديس.

وهذا يعني أن الشعر بخاصة، والكتابة الأدبية بعامة (وكذلك النثني والنثني والتفكير)، إن هذه الظواهر برمتها إنما تمثل خير تمثيل صراع الروح ضد التشيئ والغثاثة والابتذال، أي ضد المادة وتقلها وكثافتها وبؤس عبادتها، والانحياز لحاكمها المتعسف الزنيم، فالشعر وريث الصوفية في التوحيد على أنك أنت الغاية ببذاتها، أو قل أنك أنت الكرامة جاسدة على الأرض. من أجل تشرق الشمس والقمر، ويهب النسيم وتنثثر الحرارة في كل مكان. فلكم كانت الحضارة القديمة رفيعة الشأن، عظيمة المقدار ، حين جعلت من الفرد الذي يرفض للمادة ، ويسعى في الأرض، مثلهما الأعلى، أو الكائن البشري الأكثر سموا من جميع الناس، حتى وإن كانوا ملوكا وأمرأا.

أما المدرس الذهبي الذي تقدمه الصوفية للكتابة فهو : على

الكتاب: أيا كان، أن يؤمن بأن ثمة كونا خاصا، جد خاص يستتب في المراتب ويستقر ، ساجيا مكتوما عن أي مقلة أخرى، ولكنه ينهض فجأة حاملا جملة ثرواته وطاقاته السريوية، ينهض فقط كيانا يعانق روح ذلك الكاتب وحدها ودون سواها من أرواح البشر. وعالم يمتلك الكاتب إياه القدرة على محاربة ذلك الكون الراخم الهاديء المستور، فإن شيئا عليها سوف يتخذ إنجازا على أي صعيد من الأصعدة . فقوام الأمر أن تؤمن بأن ثمة شيئا مخفيا من أجلك أنت على وجه الحصر. وهذا يعني أن الشاعر الغد هو شاعر المشهد الشخصي، أو قل إنه ذلك الذي يرى ما لا يراه سواه ويشعر بما لا يشعر به الآخرون. وبهذه المزية قبل سواها من المزايا الأخرى ، يتشكّن من الاستجابة للمسغبة الروحية التي يكادها الإنسان في كل زمان ومكان، والتي لا يستجيب لها على نحو فعال إلا من لا يجهل معايشة اللطائف واليناعسات الراغبة في فنونها الخاص. ولهذا ، فإنك كثيرا ما ترى النص الأدبي وقد جاء ليكون بمثابة تعبير عن التذرع في المسرح والمفتوح. وهو بهذا التحديد صنف من أصناف التناغم مع شيء، وسيم من شأنه أن ينهض الدخيلة البشرية وسجايهاها الشيلية، وبإيجاز ، لا قيمة للنص الأدبي إلا بقدر ما يهتفل بروح الإنسان، أو بكفاءته أو قدرته على الاستجابة للمسغبة الروحية .

إذن ، ليست الكتابة الأدبية، وكذلك جميع أصناف التفنن ، إلا جهدا يبذله كائن روحي يكابد نقصا لا حياة إلا الأصالة إلا اكتماله ، كائن يناديه الف غياب، ويحن إلى الف مفقود ، ولا مبالغة في الذهاب إلا أن الإنسان كل إنسان على الإطلاق ، هو مسغبة روحية، مجاعة وجدانية ، أو قلما داخلي وعاطفي لا لرتواه له البيت ، حتى وإن شرب مياه العالم كلها. ولهذا السبب قبل سواه، فإن الإنسان يتدين ويتفنن ويفكر ويكتب، إذ ليست الفنون والآداب إلا محاولات جليلة تبذل بغية اشباع المسغبة الروحية، وإلا استجابات لنساء يسمعه هذا الكائن نفسه أنيا من مكان قمي مجهول. ومن شأن الكتابة الأدبية حصرا أن تجعل كاتبها يشاق إلى مساوراة ذاته، وأن يحن إلى ما يتجاوزها ويعلو فوقه بمسافة فلكية أو سرمدية . ولهذا يصح القول بأن الأدب لا يبدأ إلا حين يقوقف المنطق الصريح، وما ذاك إلا لأن الكاتب الأدبي يفكر بوجوده أو يضميره الخالص. فلا يسع الفكرة أن تصير أدبا جيدا إلا إذا صارت شعورا أو برهة في بنية الوجدان المحض.

ومن هنا ، فقد اختلفت النظرة العلمية إلى الطبيعة عن النظرة الرومانسية الصافية ، فالأول تبحث عن الطاقة والشرورة، أما الثانية فتبحث عن روح لا مربية تكن في جميع المراتب. وللتحق أن هذا العنصر السري المحايث للكائنات الطبيعية على نحو حلولي هو الذي تهجست له الوثنية وعبدته، كما تهجست له الصوفية وانهتمكت طويلا في التفطن إلى حواء ومحتوا. ولعل من شأن هذا الاشتراك أن يقلص المسافة الفاصلة بين الصوفية والأدب ولاسيما الشعر . وهذا يعني أن روح الأنطورية ، ونزعة الغموض الوثنية، هما في المصميم من كل نص أدبي ناجح. وهذا يعني أن الكتابة الأدبية العظيمة ، أو

تلك التي وجدت لتكون برسم الروح ، هي عالم تختلط فيه الوقائع والأخيلة بحيث يصح القول بأن النص ليس سوى جملة من الإضافات، أو التشكيلات المثالية للعالم الخارجي، والمثالية أن ترى الأشياء، لا كما هي، بل كما تراهي لك، أي بوصفها قوى من شأنها أن تنوب عن محتويات الذات. وهذا هو حال الوثنية التي رأت في المادة قوى مما وراء المادة. ولا مبالغة في الذهاب إلى أن الكتابة الأدبية شديدة التقب بالفاعليات الوثنية بوجه عام. والشعر خاصة هو الفاعلية الروحية الوحيدة المتبقية من عصور الوثنية، وبزواله فإن الوثنية سوف تكون قد هزمت هزيمة نهائية، وإلى الأبد، ومن المؤكد أن أي تنوير جامع للخيال الأدبي لن يكون سوى إطلاق وتحرير للقوى الوثنية المحبوسة في روح الإنسان.

ومن شأن مثل هذا المذهب أن يتضمن ما فحواه أن النص الجيد هو ذاك الذي ينطوي على الطاقة الكفيلة باستتارة روح المثالي، وحشاها من الداخل كي تتعاطف مع ذلك النص نفسه. وبمثل هذه الاستتارة يغدو المكتوب الأدبي سياحة في اللغة ، أو في دخيلة الذات. وكل سياحة نزهة ، وكل نزهة نزاهة. ولا نزاهة إلا في الروح ومن أجل الروح.



ولما كان الإنسان سرا مستورا أكثر مما هو ظهور مكشوف للعنان ، فإنه لا محالة مندفِع صوب التساؤل عن محتواه، وفحواه الداخلي، وكذلك عن مصيره ومصدره، أو عن قضيته الميتافيزيقية التي أرقته منذ وجد، والتي سوف تظل ترققه مادام له وجود. وهو حين يكتب الأدب إنما يحاول أن يتخطى هويته من حيث هو كائن مخلوق إلى هوية أعلى يقدم نفسه من خلالها بوصفه كائنا خلافاً يحوز على قوة الانشاء أو الإيجاد. وبالإضافة إلى ذلك فإنه سوف يستمتع بفعل الخلق إذ لا ريب في أن التعبير الفني حرية وجمال في أن واحد، وبداهة ليس التعبير الفني شيئاً سوى الشكل الحي، إذ يغير الشكل لا يكون المضمون إلا منصفاً من أصناف الرهل أو الهلام. وإذا تبتكر الروح الأشكال الحية، فإنه تستجيب لتلك المسغبة التي تستب فيهما على نحو مزمّن، ولكن المؤسف حقاً أن الشكل في الكتابة العربية الحديثة كثيراً ما يبيح ليكون بمثابة زخرف مصطنع لا وظيفة له سوى إخفاء ضعف سقيم أو أخواء عتيق. ولا ريب في أن تشبب الأشكال الفنية الكتابية هو أبرز دلائل الانضاع أو الجنوح صوب القفور.

لا غصاصة في الذهاب إلى أن فعل الكتابة لن يؤثر إلى المسغبة الروحية. ناهيك بأن يشجعها أو أن يعبر عنها، إلا إذا انبثق المكتوب من الجيشان والتغور والرشق، إذ أن هذه القوى الداخلية لا تتشكل في الفؤاد البشري إلا من مكابدة الحنين إلى الجوهر المفقود، يقينا، إن الحنين أو الوجد، هو بيت القصيد في الحياة البشرية برمتها، وإن توتر المسافة الفاصلة بين الحضور والغياب هو الاسم الآخر لأي

حنين، أو لأي وجد، ذي صلة بالكتابة الأدبية. فلاريب في أن قيمة الشيء إنما تتعين بمقدار ما تتفق عليه النفس من أشواق وبواسطة هذه الأشواق فإن الكاتب تراهي له كائنات لا وجود لها إلا في دخيلة وجدها. والأهم من ذلك أن من شأن هذه الأشواق أن تجعل الكاتب يرى الأشياء بعيني رسام ذي خيال بصري واستبصاري فتشعر وأنت ترونه إلى صورته وكأن سرياً من أقواس قزح سوف يتدفق منها ليتصبب في الأفاق التي لا حدود لها، حتى لكانه قد أخذ على عاتقه أن يعيد إلينا حريتنا المفقودة.

تري ، لماذا أكل كل من دستوفسكي ولورنس من الكتاب العظام؟

لأن كتابات كل منهما نتاج لسورة جياشة تطفر صوب الأعالي باتجاه الله نفسه ، حتى لكانها تحاول أن تحوز كل ما يتأسى على الحياة أصلاً. ولئن كانت مقولة الله صريحة في أدب دستوفسكي، فإنه قد جاءت مستترة في أدب لورنس الذي أدرك الجوهر من حيث هو صورة للعنهم الأعظم، أو لكائن خفي يجلب عن كل تسمية أو إدراك. وفي الحق أن هذا الكاتب الانجليزي يملك قدرة لا تبذ على مغنطة الأشياء التي يصفها أو يتعامل معها. ولعل هذه السمة الباذخة أن تكون سر الزينة في تراثه كله. ولا ريب البتة في أنها سمة وثيقة الصلة بالمسغبة الروحية التي بدعته إلى التحديق في الرميات بغية الالتقاء بأسرارها المخدورة ومغتنماتها المكتونة. ففي الحق أن ذلك الكاتب يمثل ضرباً من صروب العودة إلى الوثنية، أو إلى الصوفية القسوفية ، فيصدق أشكاليها، وذلك من خلال تهجسه لفحوى المستورات، أو لما يندرج في الرميات من مخدرات لامرئية.

ولئن كان لورنس يجسد حالة التعاضل مع الاستمرار ، أو البحث عن المستور والمخيو، فإن كتاباً مثل أنطوان اكرزويري الذي مات وهو في الربعان ، يعيش في داخله وجد بطولي من شأنه أن يرد إلى الإنسان كرامته المهدورة في ساحة القرن العشرين. لقد اتجه اكرزويري إلى ما هو فوق الراحة المادية ابتغاء حياة صنف من الفرح الأصلي يسعك أن تسميه فرح البطولة، أو عرض الوجود النبيل. لقد اكتشف العنصر الميت في أرواح أناس الغرب، فما كان منه إلا أن عوض عن ذلك الفسارن بنظير نازع البطولة إلى الشجاعة الاستثنائية التي تمكن الإنسان من أن يموت دون أي شعور بالحزن أو بالأسى. فهذا ريفير، بطل رواية «الطيران الليلي» ، يستعمل جهاز اللاسلكي لاتباع حالات الموت التي يراجلها طيارون يحضرون في أماكن شائبة، بعدما ضاعوا في الفراغ السلامتاهي، وراحوا يكافسون الأعاصير والظلمات. وبهذا الصمت البطولي في وجه الفناء ، يحاول الكاتب أن يصلح الإنسان مع الموت. وتلك، لعمر الله، حاجة ماسة. تماماً كما الحاجة إلى الماء والهواء. ولا أدل على صدق ذلك الكاتب وصفه فيه من أسلوبه المغمض والموغل في العذوبة والسلاسة وفضلاً عن ذلك فإنه يجوز فذائة هي شديدة القدرة على استبوار أوصاف الأشياء ونقلها إلى

حيز لغة شديدة البكارة وشديدة القدرة على الانعاش، إذ ما من شيء يمكن أن ينشأ إلا ما كان بكرا طازجا، أو ما جاء من مملكة اليقن والاختلال.

لا يتيسر لفعل الكتابة الأدبية أن يستجيب للمسغبة الروحية والمجاعة الوجدانية على نحو إيجابى، إلا إذا تبع النص المكتوب من الزبائيع التي تنبجس منها المبادي الخالدة: غريزة العلم، التوق إلى السمو والعلو، والتفطن للنشائات والغائبات وقدر لا يتأتى للنص المكتوب أن يلبي حاجات الروح إلا إذا جاء متعجا جذابا، ذا قدرة على الخطب والخطف والأخذ بالبعيد. ولئن امتع حقا فإنه يكون قد صار برسم الذائقة التي هي مركز الاجتهاد. وما من عمل فني قط إلا ما كان وجوده من أجل الذائقة بالدرجة الأولى.

وقلما يتمكن النص الأدبي من حيازة عنصر المتعة إلا بواسطة الأسلوب المقصور الراسخ الحي، أو قل الأسلوب المنسوج من هيف اللغة ورسائنها في آن معا. ولا ريب في أن الخيال الوحي هو مبدأ الفناء الدائم والحيوية الشديدة الاختلال في كل أسلوب عظيم. فهو يزود النص بالطاقة الاستبصارية، أو بالانحضور الذي ينبت في النسيج اللغوي فيحيله إلى تلبية روحية ميثوثة داخل اللغة، الأمر الذي من شأنه أن يهكئ النفس من أن تختبر صنفا من سمو وجداني قل أن تتاح لها الفرصة لتمارسه خارج المكتوب. ويبدو أن النفس، حين تقارب الأسلوب السامي، قد تشعر بأنها تغتذى بالاطفاف الحسنين. ولعل هذا الأمر أن يكون السبب الذي جعل الناس يجدون أصحاب الأساليب العظمى، كأسلوب الجاحظ وأسلوب التوحدي، وبخاصة أسلوب النغري المشحون بشحنة وجد صوفي منقطع النظير. فما من شيء يمكن أن يطرد الجفاف من اللغة، وأن يرسخ فيها الاختلال واليبس، سوى التوالة واللفه. أو الوجد الذي يشاطر الزرقعة بعض أمجادها، وربما صنع القول بأن الأساليب العظمى لا يقوى على إنجازها إلا أولئك الذين يعمشون بما لا زمان له ولا مكان، أو قل بمبدأ الخالدات في مصالك الديمومة، التي لا وجود لها إلا في الخيال البشري وحده.

لماذا سمي الخيال خيالا؟

ربما لأنه يخلخل نظام الأشياء، وبكل جزم صلة صرفية بين الخيال والخل والخلل والاختلال والخلخل والخلط. فهو يعصد إلى تجسيد المجرد، بحيث يضعه شاخصا أمام البصر. وبهذه الطريقة الفذة يقربه من البصرة أو يولجه في فسحتها المضاءة. ثم إنه مجرد المجدد فيكرمه ويرفعه إلى أفق أسمي من مستوى الحسي القريب. وفي الحالين فإنه يخلخل نظام الأشياء، أو يكسر بنيانها المنطقي أو الواقعي. ويبدو أن الإنسان حين يكرم الأشياء الفارجية، على هذا النحو، فإنه يكرم روحه نفسها.

وعلى أية حال، يتمكن الخيال بهاتين العمليتين المتعاكستين، من أن يصير فاعلية حرة لأنها تتصرف بالاكوان كيفما تشاء. وهنا تبرز الروح البشرية نصرا مؤزرا على المادة والقوى الكونية، إذ بهذا الفعل الحذر المستقل لا يظل الإنسان أسيرا للأشياء واسطواناتها

الضمني، بل تصير الأشياء ملكه وطوع بنانه، الأمر الذي من شأنه أن يجعل من النص المكتوب طاقة لها القدرة على استحداث سلسلة من التفحطات داخل النفس. وهذا الصنف من أصناف الوعي هو ما يسمك أن نسميه بوعي النشوة أو وعي الغشلة ولا ريب في أنه الوعي الذي يقدهم المصورون والشعراء والغنائون وجميع المتجهين صوب الانشئاء والتمثل.

بماه: إن الأسلوب السامي هو تقيض الثروة، إذ لا ريب في أن اتجاه كل منهما مغاير لاتجاه الآخر أو معاكس. والثرثرة ميل إلى الانضاع، مكتوم أو نصف مكتوم، والأهم من ذلك أنها استماتة بمنطق الرماد ولونه الكئيبة. وفضلا عن ذلك، فإنها اتصال زائف، أو اتصال مع السطح دون العمق.

وفي الحق أن عددا كبيرا جدا من النصوص العربية الحديثة قد جاء من نزعة الثروة الفارغة والعاجزة عن إنجاز أي اتصال في العمق الروحي للإنسان. وفضلا عن ذلك فإن الثروة كثيرا ما تتأقن وتزخرف نفسها على نحو نادر، بحيث توهم ذوي الأذهان الموهوبة بأنها أصالة روحية نفسية. وبزاء مثل هذه التجربة يتبدى الفرق واضحا بين القاري الاستبصاري والقاري الذي لم يتمكن من النضج بعد، ولو نضع لسمى الثروة التي زورت نفسها على هيئة نصوص عظيمة باسم الفناء الأنيق، أو لأدرك أن تلك النصوص الثرثرة ليست سوى محاولات لخرقة الفراغ إن قدرة الشر على تمويه نفسه بأصبة الخبز لهر شأن مذهل أو مثير للاستهجان. ولا ريب في أن أزاحة الطلاء التصويهي عن الألوان المزورة هو جهد لا يقوى عليه إلا أولئك الذين ترشددهم إلى الحقيقة بوهلة داخلية ذات ابرة قلما تغطي. وبداية ليست للناسد الأدبي من وظيفة قبل الفرز بين التفليل والأصيل، أي قبل إصدار حكم القيمة الناضج.

إن من لا يدرك أن الأدب هو فقه الروح (في مقابل العلم الذي هو فقه المادة)، لن يكتب شيئا ذا بال في أي يوم من الأيام. فلا ريب في أن الروحية المتعالية هي وحدها التي تملك أن تكتب نصا أدبيا رفيع الشأن، له القدرة على الديمومة والبقاء. وهو لا يدوم إلا لأنه قد جاء من مملكة الديمومة التي هي ألا عين ذاتها. فالنص العظيم نتاج للمسغبة الروحية المسنودة بالعقل الذكي والخيال الموهبي والفؤاد الذي يشياق ويحين إلى كل ما هو من سلالته العلو. وهذا يعني أن الحميم والطاهر والنايع، وكل ما ينتسب إلى عين الحياة، وهو المحتوى الصميمي لكل نص أدبي ناج من التزوير أو التزييف. فكل ما لا يتدفق من مملكة الخالدات لا يسعه أن يستمر في النفس إلا لفترة قصيرة وحسب، إذ لا يدوم إلا الدائم وحده.

لئن كان الإنسان روحا، أو حياة باطنية فهيات أن يخضع لأيه قوانين مهما يك نوعها. ومهيات أن تقهه أية فاعلة إلا على نحو حتمي وحسب. فالروح هي الاملتين الوحيد، أو هي ما يرفض الحد، وأتى للذهن أن يتغنم ما يتأهب على التحديد؛ ولهذا فإن مما هو ناصع الدلالة أن يتشبه الإنسان بالفنون والآداب في كل زمان ومكان، فالفنون والآداب هي أقدر المجالات على استضافة الروح البشرية التي

سوى قوة الفن والأدب والدين، تملك أن تصنع الإنسان الداخلي أو الإنسان الكامل الذي هو غاية الزمان كله.

ولست لإبلاخ البتة، إنما ما زعمت بأن الذين يدركون ماهية الأدب ووظيفته العليا هم أناس نادرون إلى الذي لا يتوقعه المرء أبداً، وتلك هي كثرة الناس الذين يقاربون الأدب ويتعاطونه في هذا الزمن المغول في التسبب. ولهذا فإتاك كثيرا ما تقرأ مجموعة شعرية من الخلاف إلى الغلاف، دون أن تجد فيها صفحة واحدة تستحق أن تسمى شعرا. ويبدو أنه ما من شيء لدينا يملك أن يفضج إلى الحد المقبول. يا إلهي! ما الذي جرى للناس في هذا الزمن الفاحل؟

ليس للفن (بما في ذلك الأدب) تعويضا عن أي اشتهاه محيط، بل هو إفراز تفرزه الروح كما تفرز الزهرة الرجيق. فلقد كان الإنسان يتقن فن مجيء الفرح والاحباط بكثير، إذ لا ريب في أن الفن جزء من طبيعه وصميم روحه. ففي الحق أن التقنن الكتابي وغير الكتابي، من شأنه أن يؤدي للإنسان عدة وظائف أهمها أنه طريقة اتصال مع الآخر، أو بين الذوات. فهو أقدر الفاعليات البشرية على إنشاء المساحة العاطفية المشتركة بين جميع البشر، أو على تأسيس قسمة للمعية تملك كل فرد أن يلجها طائما، وأن يتفاعل معها حتى كأنها صورة لروحه الخاصة. وعلى هذا المبدأ قرأت البشرية كتابها العظيم من أمثال شكسبير وديستوفسكي وتولستوي.

ولا تتوقف وظيفة الفن الكتابي وغير الكتابي عند حد الاشتراك، أو تأسيس المعية وروابطها، بل تتخطاها صوب أهداف أخرى أبرزها إشباع نازع السمو الرامح إلى الأبد في الروح البشرية إن الإنسان لا يرفض شيئا قدر ما يرفض التحقير باتجاه الحيوانية. أو التنازل عن ماهيته الانسانية. فالإنسان كأنه بعيد الرتبة والمرتبة. أو ريب في أنه سوف يبذل قصارى جهده بغية البقاء عند المرتبة البشرية، بل ربما يبذل المزيد من الجهد في سبيل الارتقاء صوب مرتبة الملكة. وفي الحالين لا بد له من أن يتقن ويفلسف ويتدين، إذ إن مثل هذه الجهود هي أقدر الفاعليات على صيانة المرتبة البشرية من الدناءة والانضاع. وهنا تتبدى على نحو ناصع تلك الوظيفة الروحية للكتابة الأدبية. والمؤسف أن بعضا من أرادوا للأدب أن ينصرف عن وظيفته العالية لم يتمكنوا من استيفاء هذه الوظيفة العجالة للكتابة الأدبية، أو للمجهود الفني، بوجه عام.

ولهذا كله، فإن المايامة قلما تظهر في النصوص الأدبية العظيمة. ولاسيما في السرحيات المساوية الكبرى، ولئن ظهرت فإنما تظهر لحدا وحسب. وما لم تؤمن بأن الإنسان هو على الدوام في فسحة الكيف، وبأن الكيف يسع محتوياته ولا يبرهن عليها، فإننا لن نكتب أدبا رفيع الشأن في أي يوم من الأيام. ومثال ذلك أن الـ مقولة «الشرف هي خلاصة علم القيم برمتها. والشرف، بإيجاز، هو الترفع فوق الدنيا والسمو باتجاه رتبة الذوق والإلهام وبذلك وحده يستحق الإنسان أن يكون جارا للكانن العالي، الذي لا تغلق فوقه أية قوة أخرى على الإطلاق.

لا ضفاف لها البتة. ولا ريب في أن الإنسان قد أروع أنبل ما لديه في منجزاته الأدبية والفنية ولقد عبر عن الله ويؤسه في مسرحيات وإشعار شديدة الأهمية عظيمة المقدار. وربما جاز القول بأن الإنسان يبلغ ذروة نزوعه الروحاني عندما يتأمل شهادته والله، أو قل حين يكاد يهدم على نحو تلقائي أصيل. وهذا هو سر التجاع الذي لاقاه ديستوفسكي في كل مكان من علنا الحديث.

ولهذا كله، فإن المرء كثيرا ما يشعر بأن النص العظيم نداء يتنادى إلى الأصفى والأبقى ويحكم ما فيه من هيف ودماعة، فإنه يؤكد تجانسا مع البراءة التي تنزع إليها كل روح، وينجز لنا نصرا مؤزرا عن ثقل المادة وكشافتها الخرساء، الأمر الذي من شأنه أن يؤثر إلى شبيهة الروح وسلاستها وعذوبتها. ولا يتبادى إلى الصفاء والنقاء إلا اللغة الحقيقة، المشعة والبريئة من كل زيف. أما الثثرة فتصرفها بعلامة تميزها وهي إنها تعطين من بذل أي جهد بغية أن تفهم أي شيء. وهنا نلتقي مع الروح الشان المعكور يقينية، إن المرء قد لازم الحياة منذ زمن سحيق. وبداعة، إن مهمة التمييز بين الكلام الأصلي والكلام الشراري هي المهمة الأولى للناقد الأدبي الناضج.

إن علينا أن ننبت القدرة الفوغائية على التسلل حتى إلى قلب المجري الصلي للانتاج الثقافي ففي صلب الحق أننا في عصر التزوير. وهو العصر الذي استخاضت فيه الفوغائية أن تلحق بالمثالية ألف هزيمة وهزيمة. وبكل تأكيد ليس في مقدور أحد أن يستأصل شافة الزيف المتفشى في عالما الحديث، وهو الذي تقاطعت فيه شراسة المال وشره، على نحو لا مثيل له من قبل. في سواء مثل هذا الوضع الزهيم، لابد من تحديد وظيفة الكاتب الأدبي بأنها حراسة القيم والمثل من قوى الابتذال والانضاع. ويبدو أن الصراع بين النفيس والضميس أبدي لا ينتهي إلا بانتهاء الحياة.

ولم تعد الفوغائية وقفا على حالة الناس، كما كان الأمر في الزمن القديم، فلقد نفشت كثيرا بحيث أخذت تشمل أبعادا كبيرة من أولئك الذين يظنون أنهم متعلمون. فغمة أناس من هذا الفصل يملكون من القدرة على الثثرة ما يثير دهشة المتأمل واستهجانته. وهؤلاء الثرثارون، الذين يلاشون كل شيء في لغة الكلام الزائف، هم أعجز الناس عن رؤية الوظيفة الروحية للكتابة الأدبية. وهم إن كانوا يعملون من أجل هدف، فإنما يعملون من أجل إزالة الأصالة، أو ما تبقى منها، في عصر هيمنت الناذلة حتى على نقي مقامه

يقينا، إن فشة جد ضئيلة من الناس تملك أن تترك ما يحواه من تحويل اللغة إلى أثر، أو إلى رخام، بل قل إلى ينس واخلصال، هي ابوظيفة الأولى والنهائية للشعر الفاسخ، وأن استفراج كثور للروح، تلك الكنوز التي هي أزلا عن ذاتها، والتي لا تحاول أن تحوزها إلا نعيمنا عن حيازة المثال، أو لا لأنها هي المثال نفسه، هو واحد من الأهداف الدائمة والثابتة لبهد الكتابة الأدبية في كل زمان ومكان. وعينا تحاول أنت جعل الآخرين يتصورون ما لا يوصرون، فالإنسان إما أن يشاهد هو المشهد الخاص من داخله الخاص، وإما أن يشاهد هو شيئا ذا بال على الإطلاق، فإني لك أن تقع للتاريخيين بأنه ما من قوة،

الشعر ... ليس طق حنك

ردا على أمجد ريان

حلمي سالم *

لا شك أن كتاب «من التعدد إلى الحياء» للشاعر والناقد أمجد ريان يحمل إيجابية كبيرة لا يمكن اغفالها، وإلا جافينا الأمانة التي نطالب بها في تناول قضايانا الأدبية:

هذه الإيجابية هي أن الكتاب يعرف القراء بشريحة جديدة من شرائح الحركة الشعرية المصرية الحديثة، هي الشريحة التي تضم جيل الثمانينيات والتسعينيات. ويخترق بذلك عادة عربية سبنة شهيرة، هي تجاهل حياتنا الأدبية للتجارب الشعرية الجديدة قبل نضجها الفام، وعدم التعريف بها أو إضاعتها إلا بعد أن تستقر ويشد عودها وتتبلور ملامحها، أي بعد ألا تكون في ميسس الحاجة إلى ذلك التعريف وتلك الإضاءة.

والكتاب، بهذا، هو أول كتاب يصدر عن جهة رسمية (هي هيئة الكتاب)، متناولا بالعرض والتحليل تجارب شعراء مازالوا في مقتبل العمر. وحظهم في ذلك أطيح من حظ التجربة السابقة، التي لم تجد من يقدمها للضوء إلا بعد كفاح سنوات ومعاناة طويلة.

ولعل في هذه الواقعة إحدى مفارقات المغالطة التي يدعي أصحابها أن شعراء السبعينيات قد صعدوا في ظروف مواتية، بينما صعد شعراء التسعينيات والخراب عميم.

(١)

يستطيع المرء أن يكشف بعض التناقضات الإجرائية والمنهجية في معالجات أمجد ريان لقضايا الشعر والشعراء في كتابه:

١- كان نلاحظ تأكيد الدائم - بال تكرار الملح كالمال - على أن شعراء التسعينيات أتوا بتوجهات جمالية وفكرية جديدة على نقض التوجهات الجمالية والفكرية القديمة عند شعراء السبعينيات. أما ما هي هذه التوجهات - القديمة والجديدة فلا جواب غير هاتين الجملتين الثابتتين اللتين تركان القارئ في غموض وعماء.

ب- كان نلاحظ أنه لا توجد إشارة واحدة في الكتاب كله إلى أية جذور سابقة أو أية أصول سالفة في التراث الشعري البعيد أو القريب استند إليها أو انطلق منها شعراء التجارب الشابة. والهدف من هذا الاغفال هو تدعيم المبدأ الذي يتخذ في المناقشة هؤلاء الشعراء قد بدأوا من العدم، وهم خلق من سديم.

ج- كان نلاحظ أن الناقد، برغم دعواه عن التجديد وعن اختلاف الشعراء الذين يتحدث عنهم، يقع في مدرسية تقليدية موعلة، كلما تحدث بالتفصيل عن النصوص نفسها: إذ يخرط في شرح أفكار القصيدة ونثر مضمونها - المنشور أصلا - في عملية شبيهة بما كنا نقرأه في كتب المطالعة بالمرحلة الإعدادية. وهو بذلك لا يرتد بالنقد إلى ما قبل الرومانسية، فقط، بل يظلم النصوص نفسها بجعلها مجرد أفكار ومواقف ووجهات نظر.

* شاعر وكاتب من مصر

د - كان نلاحظ أن بعض أفكار الكتاب تناقض بعضها البعض الآخر فبيما الخط العام للفصل الذي ينظم الكتاب هو الإعلان عن أزمة الدعاة / السبعينات وتناولها (بمفهوم الناقد وحده) وإشهار إنزاسها وموتها ، مع إعلان ميلاد جديد لتيارات تناقض الدعاة وتنقذ الشعر وتجسد اللحظة الراهنة ، نجد الناقد نفسه يعلن بملء الفم - خلال الحديث عن الشاعر فتحي عبدالله الذي يعتبره من قلوب الدعاة قبل موتها - أنه «لا تزال هناك اجتهادات شعرية حديثة قادرة على أن تغل الكثير» ، وأن «الشاعر الحدائي لا يزال قادرا على الاستقراز وإثارة الجدل» ،

فإذا كان الشاعر الحدائي «ينطلق في أفق التجريب والمغامرة اللغوية من خلال مزاج التحديث الذي يحدد منطلقات الشاعر وتوجهاته الخاصة التي تبحث عن الطراوة والحس الحي المتفاعل مع الحياة ، ولحظة النشوة الجمالية الفانتازية التي تتمتع مواجهة المنظورات الأدبية التقليدية» ، إذا كان ذلك ، فأين الكارثة ، إذن ، وفيم النقص والعويل؟

هـ - كان نلاحظ أن كل فصل ، وكل حديث عن الشعراء في حذريات كل فصل ، يبدأ بنفس الكلام النقدي صفحة طين الأصل تقريبا تتكرر في مستهل كل حديث عن كل شاعر ، وهي صفحة منقولة عن نقاد غربيين ، عن أزمة الدعاة الغربية وعن منقذ هذه الأزمة - ونأخذنا ببسب الوجه الأول من الفكرة (الأزمة) على شعر الدعاة السبعيني ، وبسبب الوجه الثاني منها (الانقراض) على شعر التسعينات . هكذا في حركة ميكانيكية مفضضة المعين.

و - كان نلاحظ إعمال الناقد لمعقود بعض التجارب الشعرية الجديدة نفسها ، طالما تخرج هذه التجارب عن «المجموعة المباشرة بالجنة» التي يرضحها أمجد للتمثيل الأصفى للكتابة الجديدة ، مثل أعمال الإشارة إلى جهد إبراهيم داود المبكر بالنسبة لجيله وما بعده في اجترار مسألة التفاصيل اليومية (عنوان ديوانه الأول هو : تفاصيل) . والفرض من هذا الإهمال هو جعل سبق التفاصيل اليومية حكرا على مجموعته التي يصدرها ويصدر بها ، بدون شعور بالذنوب ، مع أن الشعور بالذنوب من أشهر المشاعر ما بعد الدعاة ،



فن نتوقف كثيرا عند هذه التناقضات الاجرائية والمنهجية ، لأن ذلك ليس أساس ما يعنيننا فأساس ما يعنيننا هو الأفكار النظرية التي تتصل بالقضايا الأعم في فكر الشعر ، مما يلتبس فيه القول وتشجر عليه الألفهام ، وخاصة لدى الأجيال الجديدة من محبي الشعر ومدعيه.

وأريد ، هنا ، أن أناقش خمس أفكار هامة محاولا تصويب ما فيها من وهم وخطل.

(١)

الفكرة الأولى هي قوله «الكتاب الجدد يقولون للناس انقصوا

عن أنهانكم بقايا الماضي ، ولنبحث عن قدرنا بشكل حقيقي ، ولنبحث عن ألف بلاء جديدة نابعة من الحياة لنعرف أنفسنا بحق» .

وأضع أمام هذه الفكرة النقاط التالية :

أ - إن الدعوة إلى البدء من جديد ، وعدم تكرار السابقين ، وعدم إعادة إنتاج ما أنتج ، هي دعوة لكل فن في كل عصر ، ومن ثم فهي ليست من «اختراع» الأجيال الشابية . والعزم بأن هذا قول الكتاب الجدد يبيدهم في صورة التورمين ذاتيا أو الجاهلين بأن «البدء من جديد» هو صيغة الفن الدائمة ، وهو قديم قدم الإبداع ذاته .

كانت الرغبة في «ألف بلاء جديدة» هي راية أبي تمام الذي قيل إنه «يبدع على غير مثاله» ، وكانت راية الصوفيين جميعا ، وكانت راية المدرسة الرومانسية وجبران حين قال «لكم لغتكم ولي لغتي» . وكانت راية رواد الشعر الحر وغيفي طمر الذي قال «ليس لهم رفق التوب وإنما لهم تغير الجسد» .

بل إنها كانت راية أقدم من كل ذلك جميعا بألف السنين حينما قال المصري القديم (عنفو) :

«لبتني كنت أعرف صفيلا للكلاب لا يعرفها أحد ، أو أمثالا غير معروفة ، أو أحاديث جديدة لم تذكر من قبل خالية من التكرار ، لا ذلك الكلام الذي جرت به الألسن منذ زمن بعيد مضى ، وهو ما تكلم به الأجداد» .

ب - ليس في إمكان أحد أن ينقص عن نفسه أو عن غيره «بقايا الماضي» ، هكذا على إطلاقه ، فهذا قول المراهقين أو الدعيين أو المتفلكين . والحق أن دعوة رفض «بقايا الماضي» على إطلاقه - أو بتعبير آخر - للقطعة الكاملة الشاملة - هي دعوة انتهازية أو رجعية .

هي انتهازية من حيث أن أصحابها لا يطبقونها بمبدئيتها الكاملة فهم ينتقون من «الماضي» ما يحبون رفضه (مثل الدعاة التي مر عليها عقنان وصارت من بقايا الماضي) بينما هم يبتنون بل يرتدون أجزاء حبيبة أخرى من هذا «الماضي» مثل السريالية ونيتشة ورامبو وجورج حنين وتروتمسكي وفكر ما بعد الدعاة الغربية كله ، الذي مر عليه ثلاثة عقود . وكل هذه الانتقادات الحبيبة هي - بالعلار نفسه - «من بقايا الماضي» .

وهي رجعية من حيث أن تطبيها المبدئي الحرقي الصارم يقتضي ألا نهجر فكر الدعاة وحده ، بل منتجاتها ونتاجها كذلك ، إن كنا صادقين . هكذا ينبغي أن نهجر السيارة والنظارة والطيارة والتليفزيون وسائر منتجات الدعاة ، لنبدأ من جديد ، من الغابة والإنسان الأول وقبايل وهابيل والكهوف ، وهي نتيجة رجعية أشد ماضوية من كل سواد .

أما إن كنا نريد أن «نخاصص» فكر الدعاة بدون أن نخاصص منتجات هذا الفكر - أصبحتا مثل جماعات التطرف التي تخاصص الغرب وتكفره ثم إذا ركب أحدهم السيارة تتم - «الحمد لله الذي سخر لنا هذا وما كنا له مقرنين» - فنقدو بذلك أمام نتيجة سلفية لم تخطر على البال

جـ- الموقف الصحي المسؤول في كل ذلك هو أن علينا أن نلتقط ونطور الصالح الدافع الحي من الماضي، وأن نحاصر ونفارق الطالح المعطل الميت منه.

هذا الموقف الناضج الصحي هو الذي يحمينا من الانتهازية أو الرجعية أو العدمية. وهو الذي يجعلنا نمارس «القطيعة» بمعناها الجدلي لا بمعناها الجغرافي، نفهم أن «الوصل» جزء لا يتجزأ من «القطع» - وهو الذي يعطي شرعية لامجد ريسان وأصحابه في الاستناد الى مرجعيات بارت وبرنار والتوسير وبريتون وغيرهم من «أهل الماضي»، ولأن كان الأمر كله «شغل صبية»

مرة أخرى وأخرى: إن شعر التسعينات نفسه لا ينطبق عليه شعار «نفض بقايا الماضي» على إطلاقه، التي يزعم ريسان أن هذا الشعر ينطلق منه. ذلك أن شعر التسعينات - في نماذجها الناضجة - لا يمارس تلك القطيعة العمياء مع كل بقايا الماضي بأسرها:

فمن حيث الشكل - النثر أو المرث - ليس شعر التسعينات إلا مستندا على «الماضي» البعيد والقريب، منذ سجع الكهان والقرآن الكريم ونشيد الانشاد والصوفيين، والف ليلة وليلة وحي بن يقظان والتوحيد، مروراً بعبد الحميد الكاتب والجاحظ وابن المقفع، ثم مروراً بالرياحاني وجبران وحسين عفيف، حتى السجاء والمناوط والخال وإبراهيم شكر الله والمسدي، حتى عباس بيضون ووديع سعادة وعبد المقصود وعبد الكريم ومحمد عيد إبراهيم وعلي قنديل.

ومن حيث المرجعية الثقافية، فإن في شعر التسعينات إشارات عديدة إلى مصادر ثقافية عربية وأجنبية سابقة، تبدأ من الفراعنة والبابليين، وتمر بهاملت والسريالية وريجيه دوريهي ودستوفيسكي، وتنتهي بإبراهيم أصلان وعبد الناصر وميلان كونديرا.

ومن حيث الولع بالجسد والحبس والجنس - سواء كان فيزيقياً أو ميتافيزيقياً، رمزياً أو مباشراً - فلا شك أن شعر التسعينات في ذلك موصل بأشهر باب في الأدب العربي بل والأدب الإنساني كله، فصبيح وعامية، وسميه وشعبيه منذ الماضي البعيد حينما قال المصري القديم لحبيبتة «تهداك ثمرات طماطم»، ومنذ الماضي الوسيط عند أبي نواس والبحري وبيتية الدهر، ومنذ الماضي القريب عند نزار قباني ونجيب محفوظ، ومنذ الماضي الراهن عند محمد بنيس وقاسم جداد وغيرهما.

ومن حيث الهمسوم فإن اليأس أو الاحباط أو فقدان، الذي هو تقريباً الموضوع المهيمن في شعر التسعينات (والذي يسميه ريسان: إحساس يشبه فقدان البوصلة، والضيايق النفسي في حالة عامة تميز الفراغ ما بعد الحديث، واليأس مما هو قائم لأن كل شيء أصابته الشيشوخة وغزته التراجع) أقول إن هذا اليأس هو موضوع «مأزوي» بامتياز عبر عنه الكتاب منذ بدء التجربة البشرية. حتى الآن، وسأكتفي بالتذكير بقصيدة «كاره نفسه» من الشعر الفرعوني القديم حيث:

«إن اسمي ممقوت أكثر من رائحة اللحم النتن في أيام الصيف، عندما تكون السماء حارة. إن اسمي ممقوت أكثر من مقت صيد السمك في يوم صيد تكون فيه السماء قاتظة. انظر: إن اسمي ممقوت أكثر من رائحة الطيور، وأكثر من تل الصفصاف المملوء بالأوز».

ولن أشرح - بالطبع - كيف أن القنوط أو الحبوط موضوع من أشهر موضوعات الأدب، فهو أمر لا يحتاج الى شرح.

الآن أود أن استذكر استذراكين:

الأول: أن حضور هذه «الماضيات» في شعر التسعينات (وفي شعر الحداثة كلها) يخضع لعمليات من الحذف والتعديل والتطوير، على النقص الذي يفرقه تقدم العصور وتطور الرؤى وتغير التجارب.

الثاني: إن هذا الشعر الجديد لم يقتصر على ابتعاث تلك الماضيات متواصلاً معها بطريقة وروحه المختلفة فحسب، بل إنه - بلا ريب - قد ابتدع الى جوارها «راهنيات» الخاصة: الآن وهنا.

هـ- أما إذا كان «الماضي المفروض المنفوض» هو الماضي العربي وحده، بينما «الماضي الغربي» معزز مكرم على الرأس، فذلك هو «الاستلاب» الذي يلجم اللسان!

(٢)

الفكرة الثانية هي قول ريسان - ولقد انفرط عقد التجارب الشعرية التي لا تتفاعل واقعيًا مع احتياجات البشر الحقيقية ولا تتقاطع مع ظروف حياتهم الضرورية، وتنشأ اليوم ثقافات وكتابات مميعة للتلاحم مع الواقع».

وأعلق على هذه الفكرة بما يلي.

١- لم ينفرط عقد تجربة السبعينات - إذا كانت هي المقصودة كما هو واضح - فشعرًا أو حاضرون، بل إن المجموعة البارزة منهم، الذين رشحتم التجربة كتشثيل عال لها، قد تطوروا تطورات ملحوظة، تضع بعضهم في مصاف الشعراء الكبار ذوي الانجاز المقدّر.

فإذا كان «انفراط العقد» إشارة الى توقف الجماعتين اللتين كان يتحلق حولهما شعر السبعينات (إضافة ٧٧، وأصوات) فذلك أمر عملي تحكه شروط خارجية وداخلية عديدة، ولا صلة له بالشعر نفسه، فالوجود في جماعة لا يمنع شاعراً مميّزاً، والعكس صحيح. وعلى كل حال، فقد عادت «إضافة ٧٧» الى الصدور ثانية، بفكر أرحب وعافية أنضج، مؤسسة طابع الحراك الشعري الذي جرى عبر عقدين، مزيجاً عن كمالها عيب الأعضاء الذين لم يتحركوا مع الحراك وانفراط عقد طاقاتهم الشعرية القادرة على التمس والتحول (حسن طلب وحده هو الذي اعتذر عن عدم الاستمرار)، معبرة عن تلاحم الأجيال في الكتابة الجديدة.

د - كل حركة شعرية تنطلق من التعبير عن الواقع وحاجاته البشرية (حسب منظور هذه الحركة وشروط لحظتها) لكن الفجوة بين الشعر وقراءته التي تختلف من مرحلة لأخرى، حيث تحكمها اعتبارات أعم وأشمل تتمثل بطروفي المجتمع السياسية والثقافية والاجتماعية والنفسية والاقتصادية.

وانحسار القراء عن الشعر كله (بنياراته المختلفة بما فيها الكتابة الجديدة) هي أزمة أعمق من أن نفسرها بابتعاد تيار منها عن حاجات البشر واقترب تيار آخر منها.

وليس من المعقول أن نزع أن حركة الشعر الحر قد انقضت عنها الجمهور، بينما دواوين درويش ونزار توضع بالآلاف وندواتها تحضرها الآلاف. ولا من المعقول أن نزع أن شعر ما بعد الحداثة حميم العلاقة مع الواقع والقراء - لجرد أنه يتحدث عن الجسد والياس ونثرات الحياة العادية - بينما معظم الجمهور أمي لا يقرأ، ومعظم المتعلمين يجهلون اللغة ويروون عن كل الشعر، ومعظم محبي الشعر متجمدون عند الوزن، عمودياً أو تعريضياً. ومعظم هؤلاء هؤلاء وهؤلاء فقراء غير قسارين من الأصل على شراء ديوان (ناهيك عن انخفاف معظم شباب القراء إلى ألوان من السلوكيات والثقافات والفنون البعيدة عن الشعر).

(٣)

الفكرة الثالثة هي قول ريان مستهجن:

«فقد تصور السبعينيون أن الشعر مستقلاً برؤيته وأدواته في سياق الجدال العام مع بقية الفنون والفكر، بحيث تكون هناك حدود بين العام والخاص، فالشاعر يتفاعل مع كافة الظواهر التي تحيط به، ولكن هذا التأثير إنما يتجلى من داخل قوانين الإبداع الشعري في النص».

ولست أدري ما العيب أو التقليدية أو الغشلي في هذا الكلام. إن أحدا لا يماري في أن الفن ظاهرة من الظواهر، ثم إن أحدا لا يماري في أن هذه الظاهرة لها خصوصية تميزها عن ظواهر الطبيعة أو الاجتماع أو المعرفة. هذه الخصوصية هي التي وصفها المفكرون بالاستقلال النسبي» - وليس الاستقلال على إطلاقه كما جاء في فكرة المجد.

هذا الاستقلال النسبي يعني أنها تحتفظ بوجود «نوعي» بين الظواهر، فلا هي متشابهة كل التشابه مع غيرها، ولا هي منفصلة كل الانفصال. وذلك لأن المعرفة التي تقدمها الظاهرة الفنية هي معرفة جمالية، لا فلسفية ولا دينية ولا علمية.

بهذا المعنى فإن «الفن» هو «حالة انحراف أو انزياح عميقة في الفكر والواقع والحياة».

وعلى ضوء ذلك لا يغدو القول «بقوانين الإبداع الشعري في النص» قولاً مؤثماً للمشاعر ما بعد الحداثي ولا يغدو معوقاً لتطور الفن والحياة.

ب - هناك احتياجات للبشر ثابتة في كل مكان وزمان، هي الاحتياجات الطبيعية ولتسمها الأولى. وهناك احتياجات للبشر متغيرة تحول بحسب العصر والمكان والزمان والاجتماع، ولتسمها الثانية. وهناك احتياجات للبشر تتصل بأوضاع وأحلام نخبة كل جماعة بشرية، ولتسمها الثالثة. وكل هذه الاحتياجات هي احتياجات حقيقية. والفن الجميل هو الذي يصوغ هذه الاحتياجات الثلاثة في كيمياء حساسة ذاتية.

وقد سعی السعي إلى تجسيد هذه الاحتياجات الثلاثة تجسيدا متجادلا متصافرا، ولكن من منظور كل عصر وكل مجتمع وكل حركة شعرية لطبيعة هذه الاحتياجات الحقيقية وسبل تلبيتها أو تفسيرها أو تخصيصها. وعليه: فإن الادعاء بأن هناك شعرا لا يلبي هذه الاحتياجات وشعرا يلبيها، هو خيط عشوائي ينم عن سوء الظن أو سوء الفهم. كما أن إحلال الحاجة الثالثة محل الحاجة الأولى، واعتبار تلك الحاجات النخبوية هي الحاجات البشرية الحقيقية، هو نوع من الإطلاق ينطوي على اختلال العقل.

ج - يبدو لي أن الناقد حينما يقول إن شعر الشباب الجدد يتفاعل مع احتياجات البشر الحقيقية، عكس شعر الحداثة السابق عليه، ينزلق إلى وهمن شائئين.

الأول هو الاعتقاد بأن التعدد وتنوع الدلالة والوظيفية والتقدم الاجتماعي والحري والعناية باللغة والشكل الفني ومقاومة السلطة الجائرة (وغيرها مما يفرضه ريان نفسه سمات شعر الحداثة) ليس من حاجات البشر الحقيقية. فإذا لم تكن تلك جميعها من حاجات البشر الحقيقية - لاجتماع معين في لحظة معينة - فإين توجد تلك الحاجات؟

والثاني هو الاعتقاد بأن حاجات البشر الحقيقية لا تتعدى «الحاجات البيولوجية»، وهو اعتقاد سافر البطلان. وحتى لو كان ذلك صحيحا، فالمؤكد أن الشعر، أي شعر، لا يستطيع تلبية الحاجات البشرية، كما يظن ريان أن شعر الشباب قد لباهما لأنه «حميم للتلامع مع الواقع»:

إن الجوع لا يحتاجون للشعر لكي يأكلوا أو ياكلوه، بل لكي تصف عيونهم فيروا السبل المؤدية إلى رغيغ الخبز. والمحتاجون للجنس لا يقرأون الشعر لكي يمارسوا الجنس فيه أو معه، بل يقرأونه لكي يرهف جسدهم وتعمق روحهم فتغدو شهوتهم لطبيعية أكثر جمالا ويصبح الجسد البشري عندهم طريقا من طرق المعرفة.

والحيوسون لا يحتاجون الشعر لكي يخرجهم من سجونهم، وإنما لكي تغلو رؤاهم فيزداد إدراكهم الحق للوسائل التي تحقق لهم الحرية.

والحقيقة أن النظر إلى الشعر بهذه المطابقة الفيزيائية هو نوع من أنواع الفهم «البلدي الجلف» للعلاقة بين الفن والحاجات البشرية الحقيقية، يصعب أن يصدر عن ناقد أو مثقف.

شعرية جديدة. وفي هذا السلوك إعادة تمسك بالموقع نفسه الذي حاصر تجربة شعراء السبعينات أنفسهم في السابق.

والحق أن مفهومًا شعريًا سبعمينيًا لم يستقر في السبعينات، ولم يشكل من ثم قلعة صخرية محصنة على النفس أو دون الآخرين.

إن الأفكار التي نادى بها شعراء السبعينات في بداية صعودهم الشعري كانت هادفة إلى كسر الجمود الذي كان يسبب مقلدي الشعر الحر لا رواده والى خلخلة ثبات المفاهيم التي تربط بين الشعر والواقع السياسي ربطًا ميكانيكيًا، مع تهميش الأساليب الفنية والأشكال الجمالية.

على أن شعراء السبعينات أنفسهم لم يروا هذه الأفكار قسًا أقدرًا لا ينبغي خدشه، ولم يصورها أو يتصوروها جامعا لكل حكم مانعا من أي تحرك دونه، سواء بالنسبة لهم أو للآخرين. فقد راحت رؤاهم في الشعر - أفكارا وإبداعا - تتطور وتتحول. وقبل أن تنتصف الثمانينات كانت عناصر جديدة مؤثرة قد دخلت فكرهم وشعرهم. (أضرب هنا مثلا واحدا فقط: كان غزو إسرائيل لبيروت وحصارها عام ١٩٨٢ قد هزت كثيرا فكرة جماليات الفن ورفعته التشكيكية، أو ما يسميه البعض الانزعاج الغامض عن الواقع، في صالح التعبير عن الجروح العامة. وهو ما تجسد في العدد التاسع من «إضافة ٧٧» وفي قصص عديدة ودواوين).

أما إذا المقصود بتلك المفاهيم المستقرة الصخرية هو قولنا «إعادة الاعتبار للشكل»، فذلك ليست دعوة صخرية، بل هي متحركة مفتوحة، لأنها لم تقل إن «الفن شكل واحد وحيد» دون سواء. وهو ما يعني أنه ليست هناك «وصفة شكلية جاهزة سابقة». والدعوة بهذا، مفتوحة على كل حركة وكل جيل وهي التي تبرز لشعراء التسعينات - اليوم - اعتمادهم «شكل قصيدة النثر» - متابعين لسابقين - باعتباره شكلا من أشكال الشعر.

وإذا كان المقصود هو قولنا إن الفصّل في الفن ليس هو - فقط - «مأناه» نقول، وإنما هو كذلك أو أساسا - «كيف» نقول ذلك الذي نقول، فذلك ليست قبلة صخرية من اختراعاتنا الصخرية، بل هي «الشعرة» التي تفرز العمل الفني عن غير الفني، في كل زمان ومكان. (ولا أخشى من الإطلاق الجازم في الجملة السابقة).

ويتصل بذلك تأكيدنا السابق - والحالي والسلاقي - على الفارق الجوهرى بين «الشعر والشعار». وهو تفرق له علاقة له بالصرخ.

وكلا المفهومين ليسا نظرية جامدة بقدر ما هما «مسبار»؛ ينتقد الشعر من أن يكون معياره الوحيد هو «الموقف» - ولذا صارت الغمالات شعرا، وينقذه من أن يكون الشعار معياره الوحيد، ولذا صار هتيفة المظاهرات ومشجع الكرة ومؤلف الفانطازيا شعرا.

وهذا المسبار ليس مصكوكا لحساب شعراء السبعينات وهدمهم، بل لحساب الجميع فهو الذي يفرق بين متظاهري الطلبة والعمال في ١٩٤٦ حين يشرع في محمودة طه، وهو الذي يفرق بين «سيد مرعي» يا سيد بيه، كبلو اللحية بقى بجنيته، وبين قصيدة «الكعبة الحجرية»، وهو الذي يفرق بين حلوسة مرضى العصاب الجنيني وبين شعر أحمد ميماني.

والأهم أن ذلك كله لا علاقة له بأزمة الحداثة الرأسمالية، لأن فكرة نسبية استقلال الظاهرة الفنية ليست فكرة رأسمالية.

وعلى أية حال، فإذا كان جي ديور - المرجع المعتمد عند ريان - قد قرن بين نظرية الاستقلال النسبي للفن وبين محاولات عزل الثقافة والإبداع عن أرضها وواقعها الفعليين، لاغراض تجارية وسياسية وأيديولوجية، فذلك أمر مختلف عن فهمنا الصحي لنظرية «نسبية استقلال الظاهرة الفنية».

لقد قام تجار الفن في المجتمع الرأسمالي والساعون إلى الهيمنة فيه بعدة خطوات لتحويل هذه النظرية لصالحهم، أي لصالح تدمير الإنسان والقبض على آليات الواقع: فمن ناحية ألفوا «النسبية» من هذا الاستقلال وجذبوا الفكرة إلى أقصى تطرفها: الاستقلال، ليتمكنوا بذلك من «عزل» الفن عن «حياته» وعزل الحياة عن «فنها»، ليستفردوا بكليهما. يشيئون الفن ويسلعونه ويقودونه صدقه وأثره، ويفرغون الحياة من روحها لتصبح خاوية إلا من آلة تجري وراء آلة. ومن ناحية ثانية حاولوا «القوانين الخاصة داخل النص» إلى أقاليم لا هوية مغلقة أشبه بالتعاويد السحرية، ليتمكنوا لهم إرثاتها من حيث إنها «أيقونة مغلقة» فراغ دون جماعة إنسانية؛ ومن ناحية ثالثة راخوا يتعنون على الفن عزله وغرقه في تأمل الكلمات لذاتها وفي عمليات التشكيل الصارخ للغة؛

ليس من هي، هنا، أن أنتقد تلك الخطوات الخبيثة، بأن أقول إن الفن الغربي نفسه قد تجاوز تلك المآلات، أو أنه لا توجد كلمات لذاتها في أي أدب. ذلك أن هي الأساسي هو التأكيد على أن تلك الصورة الأيقونية الشائنة للحداثة الغربية لم تكن هي صورة حدائتنا العربية، فالحداثة العربية، التي انطلقت من مفهوم عربي داخلي يعني ثورة العناصر الأدبية المساعدة على العناصر الأدبية الفاعلة في كل عصر، أدركت «الاستقلال النسبي للفن والقوانين الداخلية للإبداع» إدراكا يصلها بتراتها النقدي والجمالي البعيد والقريب، من جهة ولا يدفع ظاهرة الفن من وضع «التعزيم» إلى وضع «الامتياز» بين الظواهر من جهة ثانية. ولا يحجز قوانين النص الداخلية عن قوانين الواقع الخارجية، أو يضفي الشبث الأبدى على هذه القوانين ليمنع تغيرها وتبدلها مع كل مرحلة حسب الشروط العديدة للحظة الشعر من جهة ثالثة.

هنا هو النظر للعزل القويم للمسألة، أما تلبس جرائم السوق الرأسمالي في الحداثة الغربية على الحداثة العربية فهو عمل لا يقل عن هذه الجرائم نفسها.

(٤)

الفكرة الرابعة هي تصريح ريان

«يأتي الشاعر إلى الساحة الشعرية بعد أن استقر المفهوم الشعري الذي مصدر في السبعينات، والذي تحول إلى ما يشبه قلعة صخرية محصنة. ووقف كثير من أصحابه موقف المقاتل الذي يسعى لتأييد تصوره وتخليده، دون ترك أية مساحة لتجربة

وأخيرا فإن النظرة القائلة بأن الفن ينهض على الطرائق اللغائية والرمزية في تعبير المبدع عن موقفه، ليست إلهاما من إلهاماتنا النبوية، بل هي استخلاص علماء جمال لمسار الفن ومسرحه. وقد فهمناها المهم الواسع المتغير، الذي لا يجعلها دائرة محكمة الأغلاق، مقدمين تصوراتنا المختلفة والمتباينة لها: بدون أن نحضر أنفسنا أو نحضر الآخرين في هيئة واحدة للمجاز أو صورة وحيدة للرمز. (الكسنا أصحاب التعداد؟)

وقد التقط شعراء التسعينات هذا الفهم الواسع المتعدد (على عكس أمجد ريان نفسه) وأسسا عليه علمهم الذي ينهض على المجاز والرمز، ولكن في صورة مختلفة جديدة لكليهما وهم في ذلك متابعون لبعض نموذجات الأجيال السابقة.

فيلا من المجاز التصويري يذهبون إلى مجاز المشهد، هذا المجاز الذي بدوره يصبح المشهد مجرد قطعة فوتوغرافية باثشة.

وبدلا من رمز التمثيل والكتابة، يذهبون إلى رمز التفاصيل اليومية أو رمز الجسد أو رمز السخرية. وبدون هذا الرمز يصبح علمهم مجرد «طق حنك» أو عواء بيولوجي جنسي، أو نكتة هزلية مائعة.

أما زعم أمجد ريان بأن شعراء السبعينات لم يتركوا أية مساحة لتجربة شعرية جديدة فهو زل من الهزل، اكتفى في نفاه بمثال واحد فقط وجهه للقراء: إن تصفح أعداد مجلة «أدب ونقد» التي يشارك أحد شعراء السبعينات في إدارتها - هو كاتب هذه السطور - منذ عام ٨٧ حتى الآن، سيظهر بجلاء فاضح أن معظم شعراء الأجيال الجديدة قد ندرشت فيها وبدأت أول الخطوات على صفحتها، كما أن تصفح العدد الجديد من «مجلة إضاءة ٧٧» يظهر النتيجة نفسها (ولن أشير بالطبع إلى المقالات النقدية التي كتبها بعض أولئك عن بعض هؤلاء، ولا إلى مجلة «أبداع»، ولا إلى المؤتمرات والندوات التي يشرح شعراء السبعينات لها الشعراء الجدد).

(٥)

الفكرة الأخيرة التي أود التعليق عليها في كتاب أمجد ريان «من التعداد إلى الحيادة» هي تقريره أننا أمام النص الجديد «دونك ضد البلاغة والجمالية» وتكون أسما لمحة حقيقية غير قابلة للتأويل، من حيث إن تأويل العمل الأدبي يعني التخلي عنه وإسقاطه خارج ذاته.

وأرجز ملاحظاتي فيما يلي:

١- ليس هناك نص أدبي ضد البلاغة أو ضد الجمالية، لأن النص - ببساطة ويجزم - هو بلاغته وجماليته.

نفهم أن يكون النص ضد البلاغة الميتة وضد الجمالية القديمة. ذلك أن البلاغة في ذاتها والجمالية في ذاتها ليستا علامة على العقم والتكسب، إنما العقم والتكسب يكتسبان في صورة بعضهما من صور البلاغة والجمالية، وهي الصورة التي ينتفض عليها الشاعر للمجد، خالقا لهما صورا جديدة غير مستنسخة.

ب- الشعر الجديد، إذن «جمالي»، لكنه يقوم - منذ فترة غير قليلة - على جماليات مختلفة عن الجماليات التقليدية. وهذا ما يقوم عليه شعر التسعينات كذلك. لكنه يعتمد جمالية التوتر لا جمالية الاندماج، بلاغة التفنن لا بلاغة البزخ، جمالية الشر لا جمالية الخير، جمالية النثر لا

جمالية الخليل، بلاغة السرد لا بلاغة التغني، جمالية التعاكس لا جمالية التوافق.

والحق أن الزعم بأن شعر شباب التسعينات خال من البلاغة والجمالية - يباطلها - ينطوي على إساءة فهم هذا الشعر، وعلى تصغير شأنه، بإهمال إضاءة لمسى الجديد الذي قدم فيه هذا الشعر بلاغته وجماليته المختلفتين عن مثيلتهما الباشتين.

ج- وعليه فإن رفض «التقنيات» الفنية في الشعر، على إطلاقها، هو وهم مثالي موغل وشعر الشباب نفسه يحدس هذا الوهم، لأنه ينهض على العديد من «التقنيات» الفنية، لكنها تقنيات تخالف ما توافق عليه الآخرون. وهو ما يقتضي من الناقد - إذا كان حماسه للشعر الجديد ليس مجرد قناع لسبب السابقيين - أن يكشف عن هذه «التقنيات»، ويشرح الفارق بينها وبين التقنيات الجاهزة كالوصف الطيبة، لا أن يسارع إلى نفي وجودها كأنها رجز ينبغي غسل النص منه.

د- كل نص شعري حقيقي قابل للتأويل، لأن النص الحقيقي هو ذلك الذي يتعد عن جسد صاحبه أو موقع قدمه بمسافة وانحراف أو انزياح، مشابهة لمسافة الانزياح التي يخلقها النص نفسه لحظة رصده للمشهد أو للنفس. هذه المسافة هي التي تسمح بوجود «آخرين» يرون في النص شيئا من مشهدهم أو أنفسهم.

عبر هذه المسافة البسيطة يقع التأويل، الذي بدوره يموت النص بالسلطة، بعد خروجه من صاحبه.

هـ- ليس صحيحا أن تأويل العمل الأدبي يعني التخلي عنه وإسقاطه خارج ذاته. ومع احترامنا المبالغ للناقد القريب الذي افترض منه أمجد - لا شك - هذه الجملة اقتراضا غير حسن. بل إن العكس هو الصحيح، من حيث إن تأويل النص يفنيه ويجده، ويجعله قادرا على أن يعيش لأكثر من دقيقة قادمة. وملبيا لحاجة شخص آخر غير صاحبه. كما أنه يقسم دورا للقرار. هؤلاء القراء الذين يقصمهم انعدام التأويل وانغلاق النص على صاحبه عن المشاركة. وهو ما ينذر بالعزلة بين النص والقراء التي زعم البعض أنها كانت أحد مظاهر أزمة الحداثة. لذلك فالتأويل إيمان بالنص وليس تخليا عنه، وهو وضع للنص في قلب «ذاته» الحقة وليس إسقاطا له خارج ذاته، ذلك أن ذات النص هي أوسع دائما من ذات صاحبه، بمجرد انتهاء المبدع من عمله.

و- والناقد أمجد ريان نفسه يفعل ذلك مع شعر الشباب، وكتابه كله ليس سوى تأويله لهذا الشعر - يشرح ويفسر ويحلل (بصرف النظر عن المستوى التبسيطي المدرسي الذي يصنع به كل ذلك)، «ويتخلى عن النصوص ويسقطها خارج ذاتها».

وهو - في رأيي - يتخلل بالفعل عن النصوص ويسقطها خارج ذاتها، ليس بسبب تأويله لها، وإنما بسبب أن تأويله لا تكاد تكون له صلة بها. فما أبعد الشقة بين حديث أمجد عن النصوص وبين النصوص نفسها. وكثير منها جميل بحق، يستحق قراءة جادة بحق.

القرائن الزمانية



القرائن المكانية

محمد معتصم^٢

١ - الصوت الملحمي :

«أبلغ عني
أن الراحل قد يهلك
لكن الرحلة تبقى!» (١) ص ١٣.

ثمة نقط كثيرة يلتقي فيها مريد البرغوثي في ديوانه مع إميل حبيبي (٢) في روايته التي بين يدي الآن..

الشخصية المحورية في الديوان والرواية، شخصية سعيد القروي وكلاهما يتجشم رحلة طويلة وعسيرة نحو «فتاة النبع الأول» في الديوان ونحو «يعاد» في الرواية.

والرحلة تؤرخ لشعب، نجد ذلك واضحا في العملين من خلال قرائن لغوية (لسانية) أو غير لغوية (خارجية) وهذا النوع طاغ على خطاب الرواية والديوان، سواء تعلق بالزمان أو بالمكان. نذكر مثلا من الديوان هذه التواريخ الزمانية الدالة : سبتمبر ١٩٣٥، أكتوبر ١٩٣٥، نوفمبر ١٩٣٥، ١٩٣٦، ١٩٤٨ مذبحة دير ياسين ومعركة القسطل ١٩٤٧، سبتمبر ١٩٧٠ م.. هذه التواريخ قرائن غير لسانية تربط المتخيل النصي بمرجعه الواقعي.

وفي الرواية نجد هذه التواريخ مهيمنة كذلك. إلا أننا سنركز على النمط الآخر من القرائن، وهو القريئة المكانية، فسعيد أبو النجس المتشائل يحفظ في ثنايا ذاكرته أسماء الأحياء والقرى بالحرف ويحاول ألا ينسى شيئا. ولا يفتأ يبحث عن القرص ليضمن السرد هذه المواقع سواء ما تعلق بالموقع الفلسطيني أو ما يوجد خارجه (صور، وبيروت...) ويؤكد على الاسم رغم التحريف الذي قام به الاسرائيليون بعد الاحتلال. وعندما يتورط في المطب/ الحديث مع شخصية «الرجل الكبير» وهو صهيوني يرأس على سعيد وصاحبه «يعقوب» العميل لدولة اسرائيل وهو معاد نحو «سجن» «شطة» يقول : «فإذا نحن على مفترق الطرق بين الناصرة ونهلال. وقد عرجنا على طريق المرج، مرج ابن عامر. وكان الرجل الكبير يؤشر لهم، من وراء الزجاج الفاصل ما بينه وبين عربة الكلاب، فانزلوني وحشروني الى جانبه، بينه وبين السائق، فاسترحت وتنهدت واستنشقت الهواء النقي وقلت : مرج ابن عامر.



إميل حبيبي

★ كاتب من المغرب

«فجزرتي وقال: بل سهل يذراعيل».

«وقلت مراضيا: «وما يهم الاسم» كما قال شكسبير»
ولقتها بالانجليزية ...»^(٦) ص ١٢١.

لهذه القرائن الزمانية والمكانية^(٤) الخارجية (غير اللسانية) دلالة كبرى في تصنيف نمط الخطاب في الرواية، وحتى القصيدة، وهي التي أسبغت على القصيدة الطابع اللحسي^(٥) وعلى الرواية الطابع الواقعي والتاريخي، وإن كان هناك مجال للخلق فنحن نسميها سيرة ذاتية، سيرة وطن وسيرة شعب.

٢ - اللغة الرمزية :

١ - «بعثت ريح المنافي

صور القتلى

و صرخات المواليد

أتيت

تركتني حلوة النبع

فلم أحفظ هواها ذات يوم

فخرجت

قلت من أجدر مني بالجميلة^(٦)، ص ٥٢، ٥٣.

ب - «انقذتها من هذه السنوات العشرين المريعة ، بقيت يعاد صبية في العشرين وبدون عشريني، عادت إلي كما كانت، هي هي، تضحك وتبكي، تتمدّد وتحب، وتناديني: سعيد!

«سعيد أنا يا عالم! اسمعي يا دنيا، من الخط الأخضر حتى الأفق الأزرق، القفار والحقول، القبور والسماء، لقد انطلقت خارج الساحتين حراء، الداخلية والخارجية أصبحت حراء»^(٧)، ص ١٣٤.

لا فرق في الجوهر بين حلوة النبع ويعاد، فهي جوهر واحد، وحافز يقف خلف سعيد القروي أبي النعس المتشائل، التقى سعيد يعاد أول مرة وهو في طريقه إلى بيروت مع صديقين له لجلب السلاح. وأسرته بجعلها وفنتها. نقرأ: «وإذا بفناة في مثل عصري، تنادي والدها هذا شاب مجاهد من فلسطين فيجيبها الفلاح من بعيد: اسقيه وأطعمه، فتجاذب أطراف الحديث، فأقع في حبها، فتقول أن اسمها غزالة، وأنتي غزال، فقد كنت خلب بنات.

«قاعدا بأن أعود إليها بعد أسبوع ومعى السلاح والخزيرة، فالتقيها تحت هذه الدالية.

«فكالت إنها ستخبر والدها بالأمر، فلن يعانق بأن يخطفها شاب حلو من فلسطين.

«فأحتني عليها كي أقبّلها، فتتفرغ غزالة ضاحكة وهي تقول، عد أولا من بيروت. فلا أتّين سبب صدها، ولكنني أسرع كي ألقى برفيقي»^(٨)، ص ٣٩، ٤٠.

التقاه للمرة الثانية عندما زارته مع اختها في بيته بحيفا في مساء الجمعة، عشية السبت، (١١ آخر شهر في سنة ١٩٤٨). عندما اتهمت بالخيانة وفقدتها عندما أمسك بها العسكر في بيته، ثم سلبتها وهو خارج من السجن (الساحة الصغيرة الداخلية) إلى السجن (الساحة الكبيرة، الخارجية) وسيفقد بالطريقة نفسها، بعد أن تعترف له بأنها ليست يعاد (الأولى) بل ابنتها، وهو الآن ينتظر يعاد الثالثة.

على العموم ففتاة النبع أو حلوة النبع أو يعاد رموز دالة، بل هي رمز واحد دال. ويمكن الوقوف على دلالة من خلال القرائن الزمانية والمكانية اللغوية وغير اللغوية في النص.

٣ - بداية ونهاية :

يبدأ الديوان بكلمة «نتفّر» وتصر الرواية عليه وتؤكدّه من خلال بناء السرد. ومن خلال تعاقب الأحداث على سعيد أبي النعس المتشائل، فيصدّ التقائه في السجن بسعيد (أخ) يعاد: يبرز هذا الترابط العضوي بين سعيد ويعاد، كما يؤكد على رمزية الاسم) - قرّ عزمه على عدم التراجع والعودة إلى الخضوع. استمع إليه يصرخ في وجه الرجل الكبير: «هلوا عني واركبوا غري»^(٩) ص ١٢٠. ولم يلزعه الوعيد والتهديد. قد تغيرت شخصية سعيد.

لكن كيف انتهى به الأمر؟ في الديوان تلاشى سعيد القروي ولم يترك خلفه إلا العديد من الأصوات. كل صوت يؤكد على بقائه في الذاكرة. بعضهم شاهده يقاوم بالصمت خبير التعذيب. وبعضهم شاهده يقتل في تل أبيب. وبعضهم شاهده يقني مولاا عند النبع وبعضهم شاهده بحيفا، وآخرون بالقدس، ووادي عرية... الخ.

فأصوت امتداد لوجود صعب. وجود في أصل الانسان، في كينونته، وفي غيابات الذاكرة والأرض والتاريخ.

وسعيد أبو النعس المتشائل تمسك بالخازوق وكلما ناداه صوت للزول تشبّث بموقعه وما يش منه الجميع تركوه يحلق عاليه، يلفه البرد والجحشة، أما الآخرون فكانت الزغاريد تتطلق منهم كالرصااص وكشموع العيد تدفئ أجسادهم.

وسعيد أبو النعس المتشائل انتهى إلى غيمة تحجب على

هؤلاء القوم أشعة الشمس ، يقول : «ورأيت يعاد ترفع رأسها إلى السماء وتشير نحونا وتقول

«حين تمضي هذه الغيمة تشرق الشمس!»» (١٠) ص ٨٥٢.

٤ - الخطاب المزوج:

تعتمد الرواية على خطاب (١١) مزدوج مركب لا يمكن الوصول إلى حقيقته إلا بعد عناء وتمعن. فهو يتأسس على رؤية مزدوجة ، ووعي مركب. فسعيد أبو النحس المتشائل رغم السلوك الذي تحمله شخصيته وما وصفه به الراوي، وهو الشخصية ذاتها لأن الرسائل موجهة منه إلى معلمه ، أقول هذه الشخصية مركبة ، فهي تجعل في ذاكرتها تاريخ شعب ووطن. لكن سلوكها مناقض لهذا التاريخ. فهي تساعد دولة إسرائيل على طمس معالم الشعب والوطن. وبالتالي طمس تلك المعالم في الذاكرة والتاريخ وإن كان سعيد ساعدها على المستوى الأول (الواقع) فإنه لا يسمع بحسوها من ذاكرته.

٥ - ذاكرة النص:

رواية أميل حبيبي رواية ذاكرتها خصبة وشاربة في عمق التخيل العربي والانساني. وذاكرة النص تعني بها الحوافز اللاواعية والواعية في أن والمتحركة في بناء الخطاب والقصة. والنيع الذي يتدفق منه ماء السرد. واليد المتحركة في أنماط العلاقات بين الشخصيات. وأنماط العلاقات بين الشخصيات والأحداث.

٥ - ١ - الخطاب (١٢):

على مستوى الخطاب أولا نجد الرواية ترتبط بخطاب الرسالة الذي ساد في الغرب في القرن الثامن عشر. ويمكن الرجوع به إلى رسائل أخرى ظهرت عند العرب بعد وأثناء القرن الثاني الهجري. وخصوصا بعد الخلافات الكلامية وتاجع الصراع السياسي حول الخلافة وعليها. هذا العنصر يؤسس ميثاقا عضويا مع المتلقي ، فيحيله على مرجعين ، وهما يبنيان على نمط خاص من العلاقات بين الشخصيات والأحداث. فالشخصية الحورية في هذا النمط من الخطابات تكون هي الراوي ذاته أو كاتب الرسالة. وهذا يحيلنا مباشرة على الكاتب الواقعي لا الورقي ، ويشدنا داخل إطار البلاغة التشبيهية القريبية أو الملتصقة بالواقع. فالراوي (كاتب الرسالة) شخص واقعي عاش في زمان ومكان معينين من هذه الأرض. وكثيف وواقعي يؤكد هذا التصور، نجد الكاتب يضيف «فصلا» أو تعقيبا على ما كتب تحت عنوان «للحقيقة والتاريخ» يوهنا فيها بأن سعيدا أبا

النحس المتشائل ، شخص عاش بفلسطين وقضى حياته في ملجأ للأمراض العقلية. (وهذا يركي وخضا تاريخيا آخر، بالهامشية). تعرف (المرسل إليه، المعلم) على تلك المعلومات وتوصل إليها بعد فحصه للرسالة وختم طابعها البريدي.

هذه العناصر، تماثل الراوي والكاتب والتحفيّزات الواقعية بالإضافة إلى القرائن الزمانية والقرائن المكانية غير اللسانية هي التي تعطي للرواية الفلسطينية خصوصيتها.

٥ - ٢ - الشخصيات والأحداث:

الشخصيات مقيدة بنمط الخطاب. وهي محدودة. يحكي عنها ولا تحكي عن نفسها إلا قليلا. لأن العلاقة البارزة في هذا النوع من الخطابات تكون خطية وترتبط بين المرسل والمرسل إليه بارتباط عضوي، فالمرسل يتحدث عن شخصيات داخل الرسالة، لا يشاركها المشاركة الفعلية في بناء القصة. ولكن ليؤثّر بها فضاءه. ويتحدث عنها إلى المرسل إليه لارتباطها بحدث أو أحداث معينة تخص المرسل. مع العلم أن هناك امكانيات أخرى يمكن أن يلجأ إليها الكاتب (المرسل) ليحسر شخصياته ، كالوقوف على تاريخها ودراسة سلوكياتها . وهذا نلمسه في الرواية عندما يتعلق الأمر ببعاد مثلا. فنحن نتوهم أن يعاد التي التقت به وهو خارج من السجن هي يعاد الأولى. ويفاجئنا بأنها ابنتها. وأن الزمن فصل فعله وتغير كل شيء. والواضح أن ميل الكاتب إلى هذا التوجه هو الفكرة النواة التي يريد التعبير عنها. وهي أن يعاد ستظل صبية طافحة بالحياة ، مع الاعتبار الرمزي للشخصية.

هذا يحيلنا أيضا على نمط الشخصيات في الرواية . فهي من خلال أسمائها تحتمل القراءة الثانية أكثر من الأولى. بدءا من سعيد أبي النحس المتشائل إلى يعاد ومرورا. بولام وباقية ثم يعقوب والرجل الكبير.

أما الأحداث أو ما تسميه الرواية بالوقائع الغريبة، فإنها تستمد غرابتها ليس من عجائبية الشخصية التي انحدرت إلينا من الأسطورة والخرافة الشعبية والحدوتة. وإنما من التحولات الجذرية في بناء الشخصية الحورية. إن كانت الشخصية الخرافية تطمح إلى احتواء العالم وتميزها بالقوة والصفاء. فإن شخصية رواية أميل حبيبي «سعيد» تمتاز بهذا الجمع الغريب بين سلوكين مختلفين

إن الغرائبي في الرواية الحديثة يتأسس على الصراع بين القيم وازدواجية السلوك. والتصادم الواقع في الشخصية بين منطقي الرغبة والواقع.

للملاحظ أيضا أن الشخصيات عادية ويمكن أن نجد لها

شبيها في الواقع . بخلاف شخصيات الخرافة الشعبية والحدوة والأسطورة.

٦ - الفضاء العضوي والمختلج :

كل عمل (نص) بناء لغوي . وبالتالي فهو عملية احتواء الواقع في صلابته ومحاولة تكثيفه . أو هو في النهاية مختلج . لذلك كل عمل يتأسس على واقعين . واقع صلب جال عليه من خلال القرائن الزمانية والمكانية غير اللسانية وواقع مختلج نستدل عليه من خلال القرائن الزمانية والمكانية اللسانية.

نمثل الآن لهذه القرائن من النص مثلا ، وكيفية زمانية غير لسانية تحيل على الواقع الصلب الذي لم يتحول بعد الى مختلج نجد هذه العبارات الدالة ^(١٧) : «كنا ثلاثة شبان زملاء صف واحد فقررنا في نهاية الاضراب الكبير ١٩٢٩ أن نعب الحدود الى لبنان فنزور دار القيادة في بيروت نطلب سلاحا» . ص ٣٩ . كذلك نقرا «واكدوا لي دابة بهطلت على ظهرها الى كفر ياسيف» . وكان ذلك في صيف ١٩٤٨ . وعلى ظهر الجحش من ابوسنان الى كفر ياسيف احتفلت بصيفي الرابع والعشرين» ص ٧٠.

فالقرائن المدونة اعلاه هي ما يسمى بالقرائن الزمانية ذات البعد الواقعي غير اللساني . لانها تحمل معاني خاصة . وتواريخها تحيل على وقائع في التاريخ والواقع .

المعطيات نفسها تطبق على القرائن المكانية غير اللغوية . ونجدها في النص الأخير - اعلاه - كالحديث عن مواقع موجودة حقا ويمكن التأكد منها على مستوى الواقع . ككفر ياسيف وابوسنان . أو مثلا هذا المقطع : «قطعت الحدود في سيارة دكتور من جيش الانتفاذ كان يغازل أختي في عيادته في وادي الصليب في حيفا» . ص ٢٠ . القرائن التالية تؤكد على - أو تحاول اقناعنا - الوجود الحقيقي للعيادة ، وهي (القرائن) . «وادي الصليب» و«حيفا» . ويحاول الكاتب أن يقيم المتلقي بواقعية ما يكتبه وأن الأمر لا يتعلق بعملية تخييل «مجرد» أو انتاج خطاب بل إقرار حقائق.

كمثال على القرائن الزمانية اللسانية المرتبطة بالمختلج وتنسب الى الخيال وابداع الكاتب نذكر ^(١٨) «وبتنا في ملعيا حتى استيقظت قبل الفجر على همس صادر عن سرير الدكتور الى جانبي» ص ٢٠ . نضيف «ولكنني لم أتم» ففي تلك الليلة ، في ساعة الفجر الكاد ، شاهدت الإشارة الأولى من الفضاء السحيق» . ص ٣٤.

نلاحظ أن الالفاظ الدالة على الزمان أو القرائن الزمانية عامة جدا وتلاقي بشيء يمكن التأكد منه في كتب التاريخ أو الواقع . مثلا هذه التعابير «قبل الفجر» و«تلك الليلة»

و«ساعة الفجر» . وهذه قرائن لسانية وتتجلى بقوة في التعبير «تلك الليلة» . فنحن نتساءل أية ليلة؟ وأن كل الليلي، كل ليلة تصلح موضوعا للكلام . وبذلك يكون هذا التعبير حافظا على تدفق السرد . لأن السرد يحتاج الى تركيب لغوي يستند عليه وتركيب آخر يكون امتدادا له.

وكمثال على القرائن المكانية اللسانية نورد هذه الجملة ^(١٩) «وهكذا ، يا محترم ، تحولت عن طريق بيروت يسارا ، فدخلت في أزقة عكا ، وبرت حول المسجد حتى حارة الخراباء» ص ٤٢ . ثم «وهو يتقدم نحوي وأنا أتقدم نحوه» حتى التقينا في منتصف الفسحة بين بقية السور ومينا وبقية السور يسارا على أرض حارة الفاخورة» ص ٤٢.

نلاحظ مثلا المثال الأخير وخصوصا هذا التعبير «التقينا في الفسحة» ثم «تحولت عن طريق بيروت يسارا» . فهذه التعابير لها دلالة لسانية وهي نتيجة الخيال (اللفة) وتظل متداعية - ما عدا ذكر حارة الفاخورة لأنها لا تحدد مكانا معيناً . وإن كانت مجالا تحدد من خلاله وضعية المتلقي.

عموما فالفضاء في العمل (النص) الروائي يتوزع على ما هو لساني محض وما هو غير لساني . وهو ما سميناه بالعضوي والمختلج . وتلك القرائن عندما تهيمن الواحدة على الأخرى ينسب إليها العمل . والنص الروائي عند اميل حبيبي تهيمن عليه القرائن الخارجية غير اللسانية . وهذا يمكن أن يشمل أهم الانتاج الاداعي الفلسطيني . ولذلك نعتبه بأنه ذاكرة أو يعمي ذاكرة من الضياع.

٧ - التحولات :

تسجل الرواية عددا من التحولات على مستوى الشخصية والحدث فسعيد أبوالنصس المتشائل تحول من وضعية ملتبسة الى وضعية صريحة وإن كانت سلبية كما ذكرنا ، هاته الشخصية كان لابد أن يتغير مجراها . لأن الترام كان مهددا باللفم الذي طمره في أعماق الذات . وهذا اللغم هو وخز الذاكرة . وتعاقب الأحداث على شخصية سعيد ابي النصس المتشائل جعل كوامن اللاوعي تصدر عن الذات بالرغم منها . وإن كان على نحو لا واعي . أو ملتبس . وعندما أصبح خطابا وسلوكا يحتملان الشك منه صاحبه «يعقوب» وعندما رفع العلم الأبيض فوق بيته بحيفا قرئت رسالته - تلك - على نحو عكسي أي من منظور المحتل لا المهادن والمخائل . فزج به في السجن . وكان السجن مدرسة تعلم بها مبادئ الحرية والكرامة والعزة وتخرج فيها . لكن هل من السهل على المرء أن يستوعب الأشياء - الدروس - دفعة واحدة؟ هل يمكن أن يستبغ طعاما لذيذا وحاميا مرة واحدة دون أن يترك أثارا؟ سعيد القروي ^(٢٠) لم يستطع

ذلك. وكان الدرس أكبر منه. فلم يتعلم إلا أول المبادئ. وهو التخلي عن خدمة الآخر وطرد الفزع والخوف، والتأكد من أن الحق معه. وأنه صاحب الحق الأكبر.

هذا التحول ضاعف منه وعجل به ما تلقاه من احباطات وصدمات (اقتلاع) يعاد بالقوة أمام عينيه ومن قلب بيته وانفلات «باقية» من بين يديه وانصهارها في مياه البحر وتدفقها وجريانها بين ضفتيه وتحول ابنه «ولاء» عنه وقيامه بما لم يستطع هو القيام به ولا حتى فهمه أو استيعابه.

مادام التحول لم يطل مستوى الفعل عند هذه الشخصية فإنه طال الوعي. ومن ثم ظل هذا الزواج مستحيلا في الذات. الزواج بين الوعي والفعل. وظلت الرغبة أقوى من الواقع. وسرع على الذات خلق توازنها الأساسي.

يعاد عرفت تحولات أيضا لكن على المستويين معا. على المستوى الفعلي وعلى مستوى الوعي. نستمتع إليها وهي تحاور سعيدا :

وأما يعاد فجلست على مقعد ووضعت رجلا على رجل، جلسة الرجل، وقالت. قم وناولني سيجارة ولا ترع!
- فيأخذونك كما أخذوك في تلك المرة.
- أخذوا والدتي تلك المرة.
- فيأخذونك هذه المرة.
- الأمر هذه المرة غير تلك المرة.
- ولكنهم لم يتغيروا.
- إذا لم يتغيروا فهي مأساتهم. أما نحن فتغيرنا.
- لن تستطيعي أن ترديهن. وسوف يأخذونك مني
- إلى أين؟
- إلى ديار الغربة.
- بل أنا راجعة إليها «أخذوني أم تركوني. فهل لديك

من حل؟

- أن نختبي لدى الجارة.
- إلى متى؟
- نفعل ما فعله الشيخ الضريع في قرية السلكة (١٧).
- عشرين عاما أخرى؟
- حتى تتغير الأمور.
- فمن يغيرها؟
- أخوك سعيد قال الشعب.
- الشعب وهو مختبي؟
- أنا وأنت نختبي. أما أخوك سعيد فيكافح.
- فيهدى الحرية إلى المختبين؟

«وضحكت متهمكة ثم قالت: إذا عشت يا عمي سعيد

فستكون ابن سبعين عاما حين تلتقي يعاد الثالثة. ولن تعرفها ولن تعرفك» (١٨). ص ١٤٧.

نسجل حدة السؤال والمجرى الزمني فالوقوف عند يعاد والنص لا يحتاج منا إلى تعليق.

أما التحول الآخر الذي شهدته يعاد هو الانبعاث. لكن هذا الانبعاث وإن كان قد حافظ على حيويته وفتنته فإنه تجدد على مستوى الرؤية والموقف من قضيته. ثم هو قياس لمجرى الزمن. وتأكيد على الفعل التاريخي والحمي. وأن كل ما وقع في الماضي رغم قساوته أضاع الذاكرة وأجل الطريق أمام الذات.

إن الفعل الزمني له دوره في التغيير سواء المتعلق بالشخصية سلوكا ووعيا. أو المتعلق بالحدث الكلامي ذي المراجع الخارجية (الحدث التاريخي).

٨ - البنيات الأساسية :

لماذا كتبت هذه الرواية ؟

لا شك أن أي عمل أداعي له مقاصده المعينة. والجلي أن الابداع الفلسطيني يمتلك أكثر من وازع على التأكيد على هذا التصور. في دراسة سالفه (١٩)، وهي دراسة تحليلية لقصيدة مريد البرغوثي استنتجت البنيات التي يقوم عليها الخطاب الشعري وهي بنية الحنين وبنية التجاوز والتخطي فبنية الاصرار والاستمرارية.

ورواية اميل حبيبي (٢٠) تزيغ من هذا الهدى، فهي تتناول القضية من وجه آخر ولكن لا تنفي البنيات الأساسية المتحركة في الخطاب الاداعي - الفني الفلسطيني. فهناك وضع غير مرغوب فيه إنه وضع الاحتلال. وهناك رغبة لتجاوزه الى غيره الى الحرية والاستقلال

والشخصيات في الرواية تنزع هذا المنزع، فهي ترفض وضعها وتريد أن تحدر الذات من الاغلال. وأن تنطلق الى العالم الواسع. وأن تمارس حقها في الحياة وتقمسح مجالا أخطر للكينونة كي تنمو كإصصان الزيتون وتزه مع الربيع، بل تظل من هرة وخضراء عفوا مقدسا أكثر مما كانت عليه عندما كان الفجر صادقا والماء يتدفق ررقاكا تكاد البسمة تنفلت من بين شفتيه كلما رأى عاشقين يفتلسان القبلات عند الصخور التي يجلس عليها الآن سعيد القروي منتظرا فرحة الغوص تحت الماء في الأعماق ليخرج الكنز (٢١) وحتى يحفظه من المصادرة.

إن ما وقفنا عليه عند حديثنا عن التغير والتحولات هو ذاته ما يؤكد البنيات الأساسية للكتابة الفلسطينية وهي. الحنين والتجاوز التخطي فالاصرار والاستمرار حتي الحرية.

٨ - ١ - بنية الحنين :

وولاء، ثم الشاب الذي يتأبط الجريدة. يعاد بأصراره على العودة إلى الوطن من المنفى والملجأ. واستمرارها في التجول حتى تظل صبية كلها حياة وحيوية. سعيد بإصراره على أن الشعب الفلسطيني هو الذي سيقاوم من الداخل والخارج حتى يحقق استقلاله. ويستمر على موقفه. الشاب يصير على تأبط الجريدة ويستمر في التجول في الشارع لأنه الحقيقية بالنسبة لنفسه. ولا يصير على إفشاء السر والاحتفاظ بكنز والدته. وباقية تصر على مرافقة ابنها وترك زوجها المتخاذل لاحتباطاته وهواجسه.

الهوامش :

١ - الأرض تنشر أسرارها (شعر) : سعيد البرغوثي. دار الألب ط ١. ١٩٧٨ ص ١٢.

٢ - الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل : أميل حبيبي. روايات الهلال : ج. ٤٧٤. يونيو ١٩٨٨ م.

٣ - نفس ص. ١٢١

٤ - بالنسبة للقرآن الزماني والمكاني يمكن العودة إلى: ١- J.P. Adam et J.P. Linguistique et discours littéraire. J.M. Adam et J.P. Goldenstein. Larousse. Paris. 1983. P. 294/CH: VI.

٢ - Éléments de linguistique pour le texte littéraire: D. : ب. Maingueneau. BORDAS. Paris 1986. P. 14 - 18.

٣ - منطق العرب. عادل فاخوري. دار الطليعة بيروت. ط ١. ١٩٨٠ م.

٤ - ٥٢. (ترجم مصطلح "Déichou" بالعمل الأشاري)

٥ - وحدة العمل الأدبي: قراءة تحليلية لقصيدة مريد البرغوثي.

٦ - معكا وهدير الجهر. محمد معصم. ١٩٨٦ م. مخطوطة.

٧ - الأرض تنشر أسرارها سبق ذكره. ص ٥٢، ٥٣.

٨ - الوقائع الغريبة. سبق ذكره. ص ١٣٤.

٩ - نفس ص. ٢٩، ٤٠.

١٠ - نفس ص. ١٣٠.

١١ - يستعمل الخطاب هنا يحملون الأدبيولوجية انظر ونظام الخطاب لميشيل فوكو. ترجمة أحمد السلاتي وعبد السلام بنعيد العالي. دار النشر المغربية الدار البيضاء. ١٩٨٥.

١٢ - يستعمل الخطاب هنا بمعنى الصيغة الصرفية والنوع الأدبي.

١٣ - الوقائع الغريبة - سبق ذكره.

١٤ - نفس

١٥ - نفس

١٦ - نفس. النص : «قال من سعيد؟ قلت الطيراي - فني وادي الجمال كانوا يظنون كل قروي أنه من الطيرة». ص ٥٢.

١٧ - نفس. المسألة هو اسم القرية التي التقيا إليها سعيد ويعاد بعد سقوطهما من السيارة والشيع الضرب كان شديدا لما خرج نازحا عام ١٩٤٨ م. ثم تسلل إلى الداخل وحمت القرية وتوجه إحدى بناتها وحفظت سره حتى بعد وفاته. ص ١٤٢ وما قبلها

١٨ - نفس ص ١٤٧.

١٩ - وحدة العمل الأدبي. سبق ذكره.

٢٠ - الوقائع الغريبة. سبق ذكره.

٢١ - نفس ص ٨٨ و ص ٩٥، ٩٦.

٢٢ - نفس. «سعيد في بلاط الملك». صفحات: ١٣٠، ١٨٨.

البنيات في العمل الأدبي يمكن الوقوف عندها كحواجز ذرية إذا اعتبرناها الأساس الخفي لتحريك السرد سواء المتعلق بالخطاب أو المتعلق بالقصة. في سرد الخطاب نلاحظ أن الحنين للعودة إلى الوطن الحر هو أساس كتابة الرسائل إلى المعلم. وهو الذي صمم نمط العلاقات بين الشخصيات. وجعل الشخصيات الأخرى بالنسبة لسعيد - عدا يعاد - تقوم فقط بأدوار عملية قصد تجلية المسار السري الخاص بالذات المحورية، ذات سعيد لأنه هو الكاتب وهو الذي يحكي من منظوره الخاص ومن وضعية خاصة كذلك.

أما السرد كقصة، فالحنين حافزه الذي يكتسب الرسائل إلى المعلم جاء بعد الاختفاء. أي أن الحنين هو الذي أرق بال سعيد حتى كتب كتبه الثلاثة إلى المعلم يحكي فيها الوقائع الغريبة.

يتجلى الحنين إلى الوطن من احتفاظ ذاك سعيد بأسماء القرى والأحياء في فلسطين، رغم طمس أسمائها ومعلمها على الخريطة «الجديدة» واحتفاظه بتاريخ لها معانيها في مسار تحول القضية الفلسطينية.

٨ - ٢ - بنية التجاوز والتخطي :

تعرف الشخصيات المحورية تحولات في مسارها والسرد لا يصرف التبدل. لأنه مرتبط بالخطاب، نوع الخطاب (الرسالة). ووضعية المتكلم فيه (الاختفاء والتلاشي مع الزمن المتحول).

فشخصية سعيد بعدما تراكت عليها الأحداث غاضت بحملها لما رأت سعيدا في بلاطه (٢٧) (زنانته) يرتدي لباسا أرجوانيا وثابتا على/ في مواقفه. فادركت (الشخصية) وضعيتها الشاذة تاريخيا ووجوديا أو داخل السياق الحضاري لشعب برمته، وداخل سياق مجتمعي لفرد هو سعيد المتشائل.

ويبقى التخطي على مستوى الوعي، كعلم كافترض وكيمكن تطمح الشخصيات إلى تحقيقه مستقبلا. لكن كيف؟ وبأية طريقة؟ هذا ما يحتم على البنيات الفكرية في العمل الأدبي الفلسطيني إضافة إلى بنية أخرى هي - بنية الإصرار والاستمرارية.

٨ - ٣ - بنية الإصرار والاستمرارية :

وهي الإصرار على الحلم، على الممكن والاستمرار في تحقيقه وتحويله إلى واقع، إلى وجود حقيقي ملموس.

تمثل (يعاد) هذه البنية وسعيد (أخوها) فباقية

كيف نروي قصة ؟ كيف نكتب سيناريو ؟

ترجمة : نجم والي *

إن أكثر ما يهمني في هذا العالم من الحكاية يقول ماركيز «هو عملية الخلق، أي صنف من الألفاظ هذا هو الذي يجعل هذه الرغبة البسيطة بالقص تتحول إلى ولع، يكون الكائن البشري على استعداد للموت من أجله، الموت برذا أو لأي سبب كان، بسبب عمل شيء لا يمكن رؤيته ولا لمسه ، وإنه في النهاية إذا امتكت رؤيته، لا يصلح لشيء؟». وليس من الغريب أن يكون هو غارسيا ماركيز مايسترو الحكاية من يقول ذلك والذي يروي على طول ما يكتبه كرواية - قبل أن يكون كاتب سيناريو - في هذا الكتاب الساحر «كيف تروي قصة» الصادر هذا العام في مدريد بعد نقاد طبعته الصادرة في كوبا أولا عام 1996، عن المدرسة العالمية للسينما والتلفزيون «سان انتونيو دي لوس بانديوس» في كوبا، حيث يشرف صاحب «مائة عام من العزلة» غارسيا ماركيز «غابو» كما يسمونه، وكما يطلق هو على نفسه في الكتاب - على قيادة المدرسة وخاصة على قسم كتابة السيناريو فيها - ولا أبالغ القول إذا قلت أن جملة ماركيز أعلاه تكون زيادة الكتاب.

٢٤٩ صفحة هي خلاصة بروتوكولات الكورسات التي اشتغلها غابو وطالباته وطلابه في ورشة العمل (عشرة أشخاص) في كوبا على كتابة سيناريوهات مختلفة وعلى طول تلك الصفحات لا يخفي ماركيز شخصية الراوية المولع برواية القصص، ليس من المبالغة القول أنه يروي عشرات القصص. إذ نتعرف هنا على غابو الحكواتي الذي يجلس أمام مجموعة من العشر والذي لا يعمل من رواية الحكاية تلو الحكاية. ولا يهم إن بدت إحدى القصص تشبه قصة ما رايناها في التلفزيون أو شاهديناها على الشاشة في إحدى الصالات ففي النهاية «هناك قصص مختلفة تماما، رغم أنها تملك ما هو مشترك فيما بينها». ولكي يبتغ غابو ذلك، يستشهد في قصة تخيله اغتيال الديكتاتور في «خريف البطريق»، والتي يضطر لتغييرها بسبب حدوث قصة في الواقع مطابقة لقصته المخيلة. في النهاية، يضطر لاختراع قصة جديدة، من يصدق ذلك؟ أنا نفسي، لم أصدق ذلك، وكان علي أن أستمع في قراءة الكتاب، حتى صفحات بعدها، لأقتنع بما يقوله، ولاغضب مثل غضبه عندما عرف بحدوث قصة اغتيال الجنرال الاسباتي - كان اليد اليمنى للديكتاتور فرانكو، لأنني عثرت على قصة شبيهة بتلك التي كتبها في الرواية التي أوأظ على كتابتها منذ سنة. إذن تحتم على اختراع قصة جديدة، مثل معظمها (القصة تأتي في الجزء الثاني من الفصل الأول وتحدث عن بيع أحد البوليفيين لبرازه النادر، والقصة لها ما ينسبها في روايتها التي تدور أحداثها في العراق).

أخاف في حديثي عن الكتاب أن أستمع مثل غابو في رواية القصة تلو القصة. لذلك أفضل التوقف هنا، وترككم أعزائي القراء مع مايسترو الحكاية.

وهنا ترجمة لبعض فصول الكتاب (الذي هو تحت الطبع بترجمته العربية)، ولجزء من منه للتعرف على طريقة ماركيز في تعليم كتابة السيناريو، وهو كاتب السيناريو البار، والذي لا يخفى أنه كتب سيناريوهات بعضها جيد، والقسم الآخر سيء»، واعتقد تلك فضيلة العقبري . من يخاف الحكاية؟

✱ كاتب عربي يقيم في ألمانيا



الجولة الثانية: في البحث عن الحدود

غايو : سنرى فيما إذا كانت تجربتنا مع «لص يوم السبت» تساعدنا على عمل نصف ساعتنا الأولى، من لديه نصف ساعة جيدة للقص؟ أو إذا فضلتم، سنقول هكذا، من لديه خوف أقل، لا تقلقوا، الأكثر خوفاً هنا هو أنا. ولأن لا أحد يريد كسر الجليد، أنا نفسي أشجع. شباب يدخل المصعد، مع مجموعة من الأشخاص، المصعد يرتفع، ويتوقف في طابق ما، المجموعة تخرج. فقط يبقى في المصعد، الذي عاد يضع نفسه في الحركة، الشاب مع شابة. فجأة، يحدث المصعد ضربة ويقف عاطلاً بين طابقين. الشابة تصبح مضطربة جداً. الشاب يحاول تهدئتها: «لا تقلقي، سيحل هذا. أنا نفسي، انظري لي، أعاني من خوف مرضي ورغم ذلك تعلمت السيطرة على نفسي...» يضغط على زر الإنذار. كما نعرف، أنه جرس لا يسمع أبداً، لكن الآن نعم، الآن يسمع جرس طويل والشاب يعلق. «وليس هناك مشكلة». ها أنهم يعرفون أننا هنا. في النهاية بدأت الاستعدادات. لا بد أنهم صاعدون بواسطة المصعد الآخر... يعلق الشاب... هناك فوق توجد غرفة الميكانيكيين. عن طريق رمي بعض البكرات يستطيعون تشغيل هذا. فجأة نسمعان صوتاً يأتي من فوق: «أنتم هناك؟». «نعم، نحن إثنان». «لا تقلقا سنخرجكما الآن». هو يعود للبنت مبتسماً. «لا تترين؟» نسمع طارق، ضجيج يأتي من صندوق المصعد. وفجأة صوت ما: «لا تقلقا سنقتصر بالميكانيكيين. وإذا لن نتصل برجال الإطفاء. سنعود حالا. لكن الزمن مضى، وفجأة يعود ليسمع صوت من الأعلى: «وإعزونا، لم نستطع العثور على الميكانيكيين يجب الانتظار حتى الغد. استبعدنا فكرة رجال الإطفاء لأنهم يخطئون كل شيء. حافظوا على سلامتكم، أيه». يصرخ الشاب: «هنا بدأ البرد». ومن الأعلى يجيبونه: «هل ترى شبكة التهوية تلك في السقف؟ أخرجها من محلها بمفتاح...» الشاب يعمل ذلك، يخرج قطعاً من الحديد... السقف يظل فراغاً. «انتظر سنرسل لكما بعض الأشياء». وعن طريق حبل يبدون قزميات، سلطان من الماء وبعض السائويشانت، ما هو ضروري لقضاء الليلة في المصعد. من الطبيعي، تبدأ تتكون بين الشاب والبنت علاقة مخفية، أكثر عائلية. في اليوم التالي يوقظهم صوت: «لقد وصل الميكانيكي قبل لظلمات. حضرا للمشروع». لكن الزمن مضى ولا شيء. بعد ذلك هناك فراغ طويل. الآن البنت حامل. الاثنان يبدوان مستقرين براحة في المجال الصغير الذي في حوزتهما، لكنهما يبدوان يطلبان أكثر. يصرخان: «ما الذي حصل مع المسجل؟» «مازلنا دون موسيقى؟» نعم، أيها الرجل - يجيئون الذين هم فوق - «والآن في هذه اللحظة سنرسل واحداً»

وبالفعل لم تتأخر في الوصول عبر الفراغ. فاصل جديد، هاهما عندهما طفل لكنها حامل مرة أخرى. على جانب المصعد عندهما فراش، في الجانب الآخر، مطبخ صغير. على الحيطان هناك لوحات ومنزهريات ورد. كان ذلك قبربوسا صغيراً. هو كان قد انتهى من قراءة كتاب. يضعه في السلة ويعيده من خلال الحبل، «ارسلوا لي القسم الثاني»، يصرخ. تختفي السلة في العلو ولم تتأخر في العودة مع المطلوب. في النهاية في يوم ما يعود للسمع بعض الضجيج وأصوات من هناك من الأعلى ويكون واضحاً أن الأمر يخص رجال الإطفاء. في النهاية، يتوصلون بضربة واحدة بأن يتوقف المصعد في الطابق التالي. يقتحون الباب و... يكتشفون القردوس الصغير. «مالذا إلى الخارج؟» يقولان: «بكل هذا الاستثناء، وكل هذا الضجيج، كل هذا السطو في وضوح النهار...» يبقلان الباب على نفسيهما. «لا تحاولوا القدوم من هنا مرة أخرى»، يصرخان واللون الزاهي، حتى الآن لم يتطور. ينقص تطور كل العملية بعض الأحيان أفكر من الممكن إعطاؤه ليلم طويل.

ماركوس : هناك مشكلة على الأرجح، تقبل كل شيء، لكن الباب؟

غايو : هذا قابل للتغيير. في أكياس بلاستيكية. أنت لا تعرف أن اليابانيين يشترون البراز مثل ضمان، يوزعون بعض الأكياس البلاستيكية عند بعض البيوت ويروحون يحملونها في اليوم الثاني. أنها عقود. ماركوس.. لم يفلت منه أي تفصيل.

غايو : حتى الآن هناك بقايا سائبة، لكنها ستبقي عندما نبدأ في التفكير بالقصة بشكل مليمتري. لم نسمعوا حديثنا عن قصة البراز التي ناقشناها أيضاً في الورشة؟ إنها جميلة جداً، وطولها بالضبط نصف ساعة من الزمن. تتطور في قرية في بوليفيا. نتيجة كون هناك أناس كثيرون يولدون الهجرة إلى الولايات المتحدة، لكن من أجل ذلك، عليهم المرور بفحوص طبية. وعند اختبار بران الأفراد، وجد أنهم كلهم عندهم أميب. ليس هناك فعل شيء. كلهم باستثناء واحد منهم: هناك واحد ليس عنده أميب. وهذا خطرت عنده فكرة من: البراز، برازه نفسه. هكذا كل الناس تنجح في الفحص وتنجح في الهجرة إلى الولايات المتحدة. سعداء جداً، رغم أنهم مليون بالأميب. نصف ساعة مضبوطة. مثل قصة تلك البنت التي تشتري مرآة في القرن التاسع عشر، حلم حياتها. تعلقتا في غرفتها وفجأة تكتشف بأن هناك شخصاً في داخل المرآة. يعيش في المرآة، على مدى القرن التاسع عشر، وهي خارج، على مدى القرن العشرين، نصف ساعة أخرى من الحب المستحيل بين شخصين ليس بإمكانهما الالتقاء لأنهما

أمرق أوراكا، مسودات، ودون أن يخطر على بالي يأتي أمرق الفتوكوبي للفصل الرابع أيضا، «آه» لا تتلق — قلت لمريسيديس — هنا هذا هو الفصل، مزقته دون أن يخطر على بالي. «بقيت تنتظر إلي هكذا.» من فضلك «لا تفعل هذه الأشياء معي، لأنك ستعديني أجن»، قالت. وفي هذه اللحظة خطرت الفكرة على بالي. «كاملة» وهذا هو ما يحتاجه اليخينيدرو، قلت لنفسي، الفكرة كاملة منذ البداية حتى النهاية، رغم أن بعد ذلك لم يعجبني القسم النهائي، في الأول لأنه أت من هيتشكوك هذا المتعلق بمس الجنون، وبعد ذلك لأنه لا يستحق... في هذه الأثناء كنت اشتغل بقضية لا أعرف أيا هي مع دوي غراء وقلت له: «أعمل معك إذا ساعدتني في إنهاء القصة.» ووافق

كانت قصة امرأة متزوجة من عالم. الأبناء يعيشون معهم لكنهم كانوا بالعين. ما يتعلق بالخصي، الزوج غير مهم، في وظيفة كان عبقريا. من الممكن أن يكون الكرونوكيا، لكن الآن الأمر غير منته. ذات يوم، في بيته، تلاحظ هي أن الأشياء تبدأ بتغيير مكانها. تترك قدها هنا، تخرج وعندما يعود الفدح في غير مكانه. تشعل الموقد، تضع القدر، عندما تعود لا تجد القدر على الموقد، تضع نفسها في الحراسة. أنها شخصية ناضجة، تختلف برباطة جأشها. عملت صعودا وظليفا جديدا جدا. وتلاحظ أنها في طريقها لفقدان الحس بالواقع. الأشياء تهرب منها تروح للتشاور مع صديقة اختصاصية بعلم النفس وهذه تقول لها بأن هذا طبيعي جدا، وبالأذات مع نساء في مثل عمرها الثلاثي ولكن حياة منشفة تماما. تتراح قليلا. ذات يوم خرج كل العالم، الزوج لعله، الأبناء للمدرسة... هي تظل في البيت الشعور بالوحدة يصنع لها نوعا من shock من الذي يتوصل رغم كل شيء لمفاجأتها. لكن ذات يوم جيد تكتشف بأن زوجها عنده امرأة أخرى، لهذا السبب حدث لها ما حدث. الا يتعلق ذلك بخطة الزوج لتحويلها الى مجنونة؟ تضع نفسها في موضع التفتيش وتجد بأن العشيقية تشبهها تماما. أكثر من ذلك، أنها هي نفسها في الفيلم، بالفعل، الشخصيتان ستمثلان من قبل الممثلة ذاتها، تبدأ المرأة بتتبع العشيقية في تنقلاتها اليومية. السوق الشارع... الأخرى تتصرف بالضبط مثلها هي تبدو نسخة منها. وحينها يخطر على بالنا بأن حدثا ما يحدث دائما، عندما يبدأ الأزواج بالتفكير بأن زواجهم مجنونات لأنهم هم أصبحوا مجانين. الآن نعرف، كمشاهدين، ما لا نعرفه المرأة حتى الآن، بأن زوجها كان قد أعاد بناء الدار ذاتها في دار الأخرى، هكذا هن نساء متمثلات ودور متمثلة. تقريبا نستطيع أن نقول أيضا حيوات متمثلة، لكن مع الاستثناء بأن الأخيرة تتقدم الأولى بالنسبة للزوج، الحياة مع العشيقية هي سابقة للحياة مع الزوجة. الفعل الوحيد

يعيشان في عصرين مختلفين. نصف ساعة أخرى: لامرأة كبيرة في السن، رغم أنها حافظت على نفسها جيدا، مع أطفال وأحفاد. في يوم ما يصل ساعي البريد الى بيتها ليسلمها ما يثير الفضول: رسالة وجدت ملصوقة على الصندوق عندما بدأوا في تجديد صناديق بريد القرية. الرسالة بقيت هناك خمسا وثلاثين سنة، تنظر الى المظروف، بالفعل، انها لها. تتفحها وتقرأ: انها رسالة محرجة، عشيقها يتواعد معها في المقهى الفلانية، الأربعة عند الساعة الخامسة عصرا، سيذهبان سويا الى القرية. هي ورجل أحلامها الوحيد الذي أحبه، لأنها لم تتوقف لحظة عن حبه لكنه اختفى في يوم ما وحياتها تغيرت تماما. كانت حياة أخرى. حدثت سلسلة من الأشياء وفي النهاية تقرر هي الحضور في ذلك الموعد المستحيل. خمسة وثلاثون عاما بعد ذلك، وهو كان هناك ينتظرها، مثل كل الأربعات عند الساعة الخامسة عصرا. من يقول ليس هناك حب أبدي؟

يهمني هذا النوع من القصص كثيرا لأنه يسمح في بالتفكير بمن وحتى أين يمكن للمرء تثبيت الواقع، ما هي حدود الاحتمالات. انها أكثر سعة من التي أتخيلها. لكن يجب أن يكون المرء واعيا لها. انه مثل لعبة الشطرنج. الواحد يثبت مع المشاهد - أو مع القاريء - قواعد اللعبة، الفيل يتحرك هكذا، القلعة هكذا، الجنود هكذا. منذ تلك اللحظة التي يقبلون فيها قواعد اللعبة، تعبر بأن تكون هي غير قابلة للانتهاك إذا عالج أحدهم تغييرها في الطريق، لا يقبل ذلك الآخر. الفتح هو في اللعبة الكبيرة، القصة نفسها إذا صدقوا بك، فلقد اتفقت، تستطيع اللعب دون مشكلة.

الجولة الثامنة: في وضع الجنون

غايو.. ذات يوم اتصل بي اليخينيدرو دوريا، من بويس أيريس. كان مع ممثلة لم تكن شابة وقال لي: «اسمع، نحتاج قصة. فيلم طويل، لامرأة في الأربعين من عمرها، وهذا ما جعل مني غاضبا. كيف خطر على بالك أن تطلب مني هذا، كما لو كنت بقت بعمل عشرة أمتار فيلم للتلفزيون؟» القضية بقيت هكذا، ولم أعد أفكر في الموضوع، بعد أسبوع واحد من ذلك كنت أعمل فتوكوبي للكتاب الذي كنت أكتب فيه تلك اللحظة، كنت تأخرت وطلبت من مريسيديس لتساعدني. كذلك هي تصور وأنا أضع الصفحات الى جانب. فجأة اختفى مني الفصل الرابع. قلت «مريسيديس، لا يوجد هنا الفصل الرابع». كيف؟ قالت هي.. ليس من الممكن. أنا حياتي. نعم، هناك وضعته، انظر، هذا هو الخامس. تابعتها البحث. لا شيء. «حسنا، يجب تصويره من جديد. رغم أنني متأكدة بأن رأيته، وأنت أخرجته.» وفجأة تذهبت بأنني كنت

الشاشة. يرن إنذار الصوت يصرخ، مناديا على الحراس. إكس يخرج ويبدأ بالركض. يعبر شوارع مقفرة، مباني وبيوت، يصعد بعض الممرجات يتعثر، يقع... والآن نراه مرميا في فراشه، في بيته. زوجته تناديه. «استيقظ - لقد تأخر الوقت». إكس يعدل نفسه ويحاول قص الحطم عليها، لكنها بالكاد تنهت إله. «ستصل العمل متأخرا، نصر .. إكس يدخل الى الحمام ويخرج منه، يطل على مود ابنة - الذي وجهه، في الواقع يذكره بوجه اللعابة التي كنا رأيناها - ويأخذ بالسقوط في نوع من الشنائم... الآن، في وسط هروبه، يلتقي بأشخاص آخرين - كلهم بالوجه المغطى - ويخفي نفسه خلف جدار ويسمع صوت بكاء الطفل. يفتح العينين. انه طفله الذي يبكي في المهد. إكس يبدأ بالليس وعندما يأخذ بلف الربطة أمام المرأة يخطر على باله أن الخيال يمر لاسيا وردي أزرق، أمر يجعله يهرب مرة أخرى: يضع نفسه في متاهة الممرجات، يخرج الى سطح ما، يرى الشرطة تقترب، يخفي نفسه في غرفة صغيرة، وفجأة، بوم تفتح الشرطة الباب برفسة قدم. لكن الباب الذي يفتح هو في الحقيقة لغرفته وعبرها، مهممة تدخل امرأته. ما الذي حدث؟ الفطور جاهز، سيبرد، الخ... المرأة تصف دورا ويدل أن تتعبد، تخفقي، انها حيلة سينمائية، واضح هي في مكان ما، من الظهر، وبوم تضمحل تخفقي إكس يبقى مفتوح الفم

للاختصار، تنتهي المطاردة مع الشرطة كاشفين إكس خلف كومة من الانقاض، يطلقون النار عليه. إكس يطلق صرخة تخرج ونراه يحاول أن يستوي في فراشه... ففراش مستشفى. انه مربوط ببعض الأربطة. يفتح الفم، لا هئا. بالقرب من الرجل، بلحية وسدرية الطبيب. شخص غامض. يحضر إبرة لزرقها لإكس. «اطمئن - يقول - لن يحدث شيء». إكس يسأل أين هم والطبيب يجيب بأنهم في المعهد، معهد البحوث السيكولوجية. «ألا تتذكر؟ حضرتك عرض نفسه بصورة طوعية للتجربة». «أه - مهم إكس - إذن ذلك كان كايوسا. هذه هي الحقيقة، الرجل الذي يستمد لزرقه الابرة، يتنفس بصورة غريبة». «حضرته تعتقد؟» يقول. وبينما يزرع الابرة، يبدأ بالاختفاء. كل شيء يأخذ بالاختفاء. حتى لم يعد هناك سقف ولا حيطان. إكس، بنظرة جامدة يتأمل من فراشه السماء الساطعة بالنجوم المشهد يتجدد.

غابيو حسنا، انتهينا من رؤية الفيلم لكن دون أن نعرف ما الذي حدث. ماذا حدث، أليد؟ من الأرجح، أن الرجل يخضع لتجربة سيكولوجية، اليس هكذا؟

أليد يفترض.

الذي فعله هو معالجة العيش مع العشيقة السنوات التي كان سعيدا بها مع الزوجة، والاتفاق مع العشيقة على تحويل الزوجة الى مجنونة، تأخذ من وقتها لكنها ينجحان. في حالة انه من السهل له التوصل الى الطلاق، بحجة أنها مجنونة. ولا واحد له ذنب، بأن يكون ما كان يرغبه - طلاق دون تعقيدات، الآن الزوجان سعيدان، فوق كل شيء هي بأن ليس عليها المشاركة مع أحد، الآن هي الزوجة. ليست العشيقة. تشعر بأنها سعيدة .. حتى اليوم الذي تكتشف، في بيتها بأن الأشياء تغير مكانها.

القصة تنتهي هناك، لكن حتى الآن لا أملكها مكتوبة، بقدر تعلق الأمر بنا، هنا في الورشة، لا تخدمنا في شيء، لأنها ممكن أن تكون فيلما روايا طويلا لتسعين دقيقة، على الأقل، على فكرة. بعد وقت معين رأيت في فرنسا بأن هناك دراسة عملت تحت العنوان التالي «الزوجات السعيدات ينتحرن في السادسة». البحث كان محققا من قبل شخص راقب حالات مختلفة للنساء، على ما يبدو مع أزواج جيدين، اللواتي انتحرن دون بواعث ظاهرة، هذا الشخص بدأ بالبحث وتوصل للاستنتاج بأن المنتحرات يمكن ثلاثة أشياء مشتركة أولا، كل المنتحرات بدون باعث سعيدات، ثانيا، عندهن أكثر من خمسة وأربعين عاما، وثالثا، انهن كن ينتحرن دائما عند السادسة عصر. البحث المتأخر يسمح باكتشاف سبب هذا كله لكن الآن لا يمكن أن نتوقف عند هذا الموضوع، يجب أن نمر على قصة أخرى، قصة أليد، ربما؟

عندما لا يحدث شيء

أليد ... في غرفة صغيرة حيث تسع بالكاد فراشا، هناك شخص نائم. نسميه X إكس. يليس وردي أزرق والوجه مغطى بقناع اللواقية من البرد. على أحد الحيطان علق نقابا، بجانب شاشة التليفزيون. من الجلي أن التليفزيون كان دائرا، لكن لا ترى فيه أية صورة. فجأة يظهر على الشاشة وجه غريب - لا يشبه الإنسان يبدأ بإعطاء الاوامر لـ إكس استيقظ أشعل الضوء، خذ اللعابة الخ... إكس يعلق اللعابة على الظهر ويذهب الى البانيو. هناك يخلع القناع، لكن لأنه ليس هناك امرأة لا يتوصل لرؤية وجهه. في غرفة الحمام، تقريبا مختفيا خلف الستارة، هناك بعض الانقاض. من هناك يخرج شخص يليس الوردي الأزرق نفسه لكن وجهه غير مغطى. إكس يتفاجأ عند رؤيته بطريقة ما، هي المرة الأولى التي يرى فيها وجه شخص آخر. تزداد دهشة عند يقف الشخص الذي جاء للتلو أمام امرأة ليتأمل وجهه ذاته. فجأة يعود سماع صوت الشاشة. هذه المرة يأمرهما بالخروج. الشخص يقول لإكس بأن يخلع القناع تماما، وليترك تغطية الوجه. بأن يتعرد... أكثر من ذلك، انه يشتد الذي أمام

أليد. لكن هذا بالضبط ما يهمني ، بأن إكس لن يتوصل أبدا لعرقلة أي منهما الحلم وأي منهما الواقع..

غايو وليس المشاهد أيضا؟

أليد لا يبدو لي من الضروري أن يعرف . كل واحد يستطيع أن يرى الواقع كما يحبه من الممكن أن يسلل حتى أية درجة من الواقع تملك حياته نفسها، ما هو الواقع الذي يعيشه المرء نفسه

غايو : هل قرأت أوريل؟ ألا تذكرك هذه الشاشة بـ «الآخ الكبير»؟

أليد . نعم، لكن العنصر الوحيد من القصة من الممكن أن يحمل على التفكير في ١٩٨٤ .

غايو : ليس الشاشة فقط، الحاجة للتمرد ضد الشاشة هي شبيهة جدا..

سوكورو : أنا أشعر بأن الحدث غشي جدا، هناك كثير من التقلبات، لكن ينقصه خطة تمنع انسجاما لكل هذا، محور في المجال الذي يبني القصة ، مع بداية ونهاية.

أليد . ينقصني توضيح بأنه عندما كان إكس هاربا ويجد نفسه مع فالان وفلان، حينها يبدأ بمناقشة حيرته عن الواقع والأحلام، انه واع لذلك . الإحلام تبدو له واقعية جدا ، ولا يتوصل لتفريقها عن الواقع، إنما أريد المحافظة عليه هو إزدواجية ما . لا يهمني أن أقول للمشاهد . انظر ، الواقع هو هذا

سوكورو : ما يحدث بأن هنا، بنظرة متفحصة لا يحدث شيء . يقول أفضل ، تحدث أشياء كثيرة ، لكن لا يحدث شيء . كيف يتحول إكس الى متعرد؟ بأية طريقة تنقل لنا تناقضاته الداخلية؟ وما هي التناقضات المركزية؟ أو أن كل شيء في هذه القصة هو تناقض؟

غايو . نعم، أعتقد أن هذه المشكلة ، ليست هي قصة أصلية بدياية ، وتطور ونهاية.

رايئالندو المشكلة هي بأننا ننظر الى أنفسنا مجبرين على متابعتها دون حساب أي سوابق . فقط في النهاية نتكشف بأن إكس أعمار نفسه لتجربة . ووسط ذلك؟ أو بأننا ننق كثيرا بصير المشاهد من أجل الافتراض بأن، دون سوابق ما، سيبقى حتى النهاية؟ كل تحول جديد لا يفعل غير زيادة التشوش.

غايو . أليد، ألا تستطيعين محاولة تذكر حدث من حياتك الشخصية من الممكن أن يقص ببساطة؟ دائما من الأفضل البدياية من هناك من الممكن الوصول الى هذا النوع من

القصص يعد أن تكون كتبت الكثيرات التي تركز على تجارب واقعية. هكذا عندما يشعر المرء أنه استنفد تجربته الحياتية ذاتها، كتنبع للإبداع ، من الممكن أن يبدأ باستغلال طرق أخرى. لكنني أخاف بأن البداية هكذا هي مثل قطع الطريق بصورة معاكسة.

روبيرتو : ربما هي قصة لخمس عشرة دقيقة طالت بزيادة

غايو : هناك قصص لخمس عشرة دقيقة بالامكان قصبا بأكثر سرعة. تتذكرون الموت في سامارا؟ الخادم يصل مفزوعا الى دار سيده، «سينيور» يقول — لقد رأيت الموت في السوق وعمل في إشارة إنذار». السيد يمنحه حصانا ونقورا ويقول له «اهرب سامارا». الخادم يهرب. هذه الظهيرة مبكرة، يلتقي السيد بالموت في السوق. «هذا الصباح عملت لخادمي إشارة إنذار»، يقول «لم تكن إشارة إنذار» يجيب الموت — إنما مبالغته. لأنني رأيته هنا، بعيدا جدا عن سامارا. وهذه الظهيرة يجب أن أخذه هناك. «هل من الممكن عمل فيلم طويل من ذلك ؟ من الممكن لكن على شرط أن يطول بزيادة، وقد قلت لكم بالنسبة في ليس هناك فقر أكثر من سط قصة بصورة استبدادية. الآن حسنا ، أتوقف عن قناعة شرحها إذا كنت لا تستطيع قص الحكاية في ربع ساعة ، حينها لتكن عندك قناعة بأن هذه القصة اما فيها فائض أو فيها ما ينقص . كتابي الجنرال في مهابته مأخوذة من جملة واحدة «عند نهاية رحلة متعبة وطويلة عبر نهر الماجديليينا، مات في سائنا مارتا متروكا من قبل أصدقائه ». كتبت مائتين وثمانين صفحة حول تلك الجملة . ما كتبت أريده هو تكملة حدث لم يطره المؤرخون الكولومبيون أبدا، ولم يفعلوا ذلك لسبب بسيط وهو أن هناك كل سر البؤس الذي تعيشه البلاد.

الجولة الرابعة : الموت في سامارا

موشولو . باص ما يتوقف في الطريق. الطبيعة هي من الكاريبي، هناك حر . كل المسافرين هم ساحليون، يذهبون بقميص بنصف ذراع، بينهم ثرى رجلا في الخمسين، وليس جونا أسود، بربطة عنق، قبعة ومظلة. ليس هناك أية علاقة بين المسافرين.

غايو . يأتي من بوغوتا . انه cachaco غندور. الى أين يذهب الى بايدوبير أو الى فنزويلا؟

موشولو : الى بايدوبير . الشخص يراقب الطبيعة عبر النافذة لكن في الواقع هو يتذكر . يرى نفسه يخرج من بيته لأخذ نتيجة بعض التحاليل الطبية، في الضمان الاجتماعي الدكتوراة تقول له أن مرضه لا يمكن معالجته تعطيه ستة أشهر من الحياة.

غايو لماذا لا تحكيها أولاً مرة واحدة على طول؟ بعد ذلك نركبها في قيلم مثلما يعجبنا.

مونولو حسناً . سيد في الخمسين ببدة ينسج أسود، يدخل في الصمان الاجتماعي في بروتا. يهتم به طبيب يعلمه بأن مرضه غير قابل للعلاج. فقد بقي له زمن قليل من الحياة. الرجل يخرج ، يصعد أول باص يمر، باص يقول «كارتيخينا» أو «كوروماني».

غايو لماذا يفعل ذلك؟

مونولو . لأنه قرر أن يهرب ، يترك خلفه حياته القديمة. يحمل عشرين سنة من العمل كموظف عشرين عاماً كبيروقراطي، دون استبدال المكتب.

غايو تقريبا من الممكن أن يقول المرء بأن المرض أنقذه.

مونولو : تعود نراه في الباص . يصل الى قرية ما يتوقف. الرجل يستيقظ ينظر عبر النافذة ويرى - أو يعتقد أنه يرى - بنتا ينزل بعجلة البنت تخفي أو أنها لم تكن هناك أبدا؟ الرجل يرى الباص يغادر ويتركه يسأل ناس القرية أين يمكنه أن ينام. يهدونه الى خان دونيا ليئا. يصل الباب ، يضرب عليه. وتخرج بنت تفتح له الباب. هي بنت أخ دونيا ليئا. هذه من طرفها، هي سيدة عمياء، في الستين من عمرها لكن متصاية وتضع المساحيق مثل غانية، التي من فراشها تخضع كل من يأتي للتمتع على تحقيق فعل. اذا كان هو غندور، ما الذي جاء به للبحث هنا. في النهاية سلسلة من الأشياء الجديدة ... الرجل يحكي كل ما حدث له. في النهاية تقبل دونيا ليئا إيواه. هكذا سيبدأ حب بين الرجل والبنت يعتمد على كذبة كبيرة : الرجل يبدأ في قص حياته عليها كما لو كانت حياة مفاسر، حياة مليئة بالمفاجآت ، بالمضاعف والأخطار، هو يروي كل ما يتفعله، لكن ما نراه خلال ذلك هو الحقيقة : الحياة الروتينية وذات الايقاع الواحد لموظف.. الفعل الحقيقي هو أن البنت تقع في حب الرجل حقيقة يمكن القول. الرجل للتخيل وذت يوم تقترح عليه الهروب، الهروب سوية من القرية. ستكون المرة الأولى التي تخرج فيها من هناك. كل الحياة كانت العيون، دليل الأعمى لعمتها... سيحتاجان النقص، بالتأكيد ، لكن عندها تملك أموالا كافية وهي تعرف أين تحفظها . هذه الليلة نفسها تسرقها.

غايو متى ستعرف هي بأنه مؤوس منه من قبل الأطباء؟

مونولو . هو لم يقل لها ، لم يجرب على قول ذلك لها.

غايو . لكن عليك أنت معرفة ذلك. أن من المهم أن تقول لنا ذلك. انه عنصر مهم يشكل جزءا من الوضع لقيادته هو...

مونولو ما فكرت به بأنها تتواعد مع الرجل في مكان

معين. في ساعة معينة من الليل ، وبعد سرقة الفلوس من عمتها تذهب للبحث عنه ولا تجده. انه لم يأت الموعد.

غايو . لئلا ، لنبدأ بقص القيلم من جديد. سيد في الخمسين بجاة ذات ايقاع واحد ومملة ، يحصل على خبر انه سيموت في وقت قصير. يتخذ حينها القرار بالرحيل لتغيير الجو، لصنع شيء ما مختلف لكي يرى فيما إذا يحدث له شيء غريب، يصعد في الأوتوبيس، دون أن يتأكد حتى الى أين يذهب.

سيسيليا بما يتعلق بهذا الأفق.. الرجل يذهب لابساً بصورة غريبة.

غايو الرجل هو cachaco غندور. هم يلبسون هكذا، حتى انكم لا تعرفون بأن في كولومبيا هناك بلد آخر حيث يلبس الناس بطريقتة أخرى. حسناً، الرجل ينزل في قرية ما، دون سبب ظاهر، ويضرب على باب أحد البيوت. لم يعلم أبدا، يضرب على الباب، ببساطة، وتفتح له بنت، حينها تحدث أشياء قصها مونولو. ما لم أقمهم هو لماذا لم يحضر الرجل في الموعد. لكن القصة هي جاهزة. الامر الوحيد الذي ينقصها هو النهاية.

روبيرتو أنا فكرت بأنها الموت.

غايو : أه! الموت في سامارا! هو يذهب للبحث عنها، دون اقتراحه ذلك عليها. هذا يمكن أن يكون نهاية لسبب ما، خطة الهرب هذه تسبب له الموت، لا يموت بسبب المرض، مثلما كان مقبلاً، إنما بسبب الموت الذي ذهب هو نفسه باحثاً عنه.

راينالدو . الرجل هل هو أرملة؟

مونولو : متزوج بلا أطفال. يعمل في محكمة.

غايو : كل شيء يجعلنا نفترض انه أرملة. الامر هو أن كل cachacos الغنادير يبدون أرملة. أقول ، غنادر السابق، لأن غنادير الحاضر هم فرحون وحتى أنهم أحسن الراقصين منهم من الساحليين. هكذا أن الرجل يعمل في محكمة أو كاتب عادل. كان يكتب. كاتب يخط جميل جدا ، نظامي جدا، ملتزم جدا، الرؤساء يكلّفونه أعمالا مستعجلة. كان بيروقراطي البيروقراطيين إذا كان أرملة، سيكون عنده بنت لا تعيش معه، إنما في الشقة التي على جوارها. هذه الواقعة أن نحتاجها في القيلم، على الأرجح، لكن تخدمنا لنشرح المسار ، القرار الذي يتخذه، بحماس... لماذا لا تريد أن يكون أرملة يا مانولو؟ **ماركوس** : لا أقمهم ذلك، الشخص بإمكانه أن يغادر دون أن يودع زوجته.

مونولو : تلك الفكرة.

غايو . يغادر دون أن يعطي معلومة لاحد؟ يجب إعطاء

الخبر. وهي التي تضع القصة في السياق . كيف هي القضية في VIVIR ، فيلم كوروساوا؟

سوكورو الشخصية في صالة الانتظار ، يخطر على باله بأنه مصاب بالسرطان بسبب أعراض مرضى آخرين ، حينها يغادر . لم يتوصل للدخول الى عيادة الطبيب.

غايو أنا أفضل أن أقول الطبيب له ذلك. لكن لنرى: هل من الأفضل أن تكون عند الرجل عائلة أم لا؟

سوكورو إذا كانت عنده عائلة ، فلن يكون بإمكانه ترك زوجته دون توديعها. ليس بإمكانه مغادرة رفيقته على مدى الحياة هكذا، التي غسلت له جورابه وكل شيء. إذا كان أرمل، حينها هناك سيدة - هي المهتمة بالبيت أو من تنظف غرفته - التي له معها علاقة مريضة، ربما لأن بين الاثنين خلقت تجربة معينة، وغلطاً معيناً.

غايو : في نصف ساعة يجب أن تكون عندنا الفرصة لنزاعها مرة واحدة، مثلاً ، في اللحظة التي يتوصل فيها لتحضير حقائبه.

ثيسيليا : لكن يجب عليه الصعود في الأتوبيس دون حقائب.

ماركوس : موتولو وأن كنا فكرنا في مرضه بأن يكون تلقياً في الكبد، الطبيب - و الطبيب - يسأله أو تسأله ، هل كنت حشرتك مدمناً على الكحول؟ يجيب هو بأنه ترك الشرب منذ زمن، لكن الطبيب تهرأ الرأس، تتصل بزوجته بالتليفون لكي تعطينا الخبر وهي لا تسمح لها بالحديث. تبدأ تقص عليه قضية ما عليها لأحد آخر . هي لم تكن تعرف بأنه ذهب لرؤية الطبيب.

غايو هكذا يترك الرجل الشرب، هانعا إرادة كبيرة، وبالنتيجة لم يخدم ذلك بشيء. سيموت بتليف الكبد في كل الأحوال. وعند سماع الخبر، أول ما يفعله هو الدخول في أول بار ويشرب جرعة: «حياة ملعونة كلفني ترك الكحول الكثير من العمل، ومن أجل أي شيء»

ماركوس : الشخص يدخل في البار، أول بار يجده، ولا يعرف صاحب الحانة لكنه يقول له «انظر ما الذي حدث لي...» ويقص عليه دفعة واحدة كل تراجميته.

غايو : نعم، اصحاب الحانات هم أباء اعترافات السكران. السكران يعترف دائماً أمام صاحب الحانة.

راينالدو ليس هو بار أي بار. أنه المكان الذي يذهب إليه كل الأيام لشرب القهوة. هناك يعرفونه منذ سنين. هو يصل ويشعر حيث دائماً، ومباشرة، دون أن يقول كلمة، يقدمون له قهوته، لكنه يرفضها بحركة . «احمل لي شيئاً قوياً» صاحب

الحانة ينظر إليه دون أن يفهم.

موتولو الأول يتصل بأمراته ، بعد ذلك يدخل الى البار وبعدها يذهب الى محطة النقل ويسأل: «من هو الباص التالي؟». «هو باص كوروماني» ، يقولون له . وهناك في اللحظة ذاتها يشتري تذكرة.

غايو رصيف المحطة يقبع بمواجهة البار. لذلك نخطر على باله الفكرة. يرى الناس تدخل وتخرج ويفكر : لماذا؟

ماركوس الآن عندما تبدأ الأشياء بالحدوث، هو يقص على صاحب الحانة ، ما حدث، ومنذ ذلك الحين يبدأ الحدث حقيقة.

غايو : نعم. ليس على المشاهد أن يأخذ على عاتقه عمل تكون هكذا أشياء . تصل اللحظة التي يجب أن تقال فيها، وهذا هنا عندما يسحب الرجل صاحب الحانة ويقص عليه ما حدث، انظر - يقول - ثلاثون سنة وأنا محشور في مكتب، إلى حين نيل تقاعد وثأمين شيوخة هادئة، وانظر ما الذي حدث لي للجحيم ، لن أذهب للمكتب، وأكثر ، لن أعود للبيت ، لكي تعرف ذلك منذ هذه اللحظة: هذه الجرعة لن أذفها، هل تسمعنني؟ يخرج إلى الشارع ويحشر نفسه في أول باص يمر، والذي يحمله مباشرة للموت، وخلّاص . هذا هو الفيلم ينقص فقط قص كيف تحدث الأشياء، وتخطيط القصة بصورة جيدة لكي تبقى مضبوطة لا تزيد على نصف الساعة.

غلوريا : لا أفهم لماذا لم يتصل حتى بزوجته.

غايو : حتى الآن لا نعرف ما إذا كان سيتصل أم لا. الشيء الوحيد الأكيد حتى الساعة، إذا يقبل اقتراحي، أقصد ما حكيناها متضمناً انه يعمل تطهيراً لنفسه أمام الكأس، لأن هذا لا ينتج مفعلاً ، بأن شخصاً في مثل هذا الوضع أقول شيء يحدث له هو قص قصته. ويلعب أم كل أشياء العالم، لأن أخطأ في العيش، ببساطة. ألا معجبكم هذا الاقتراح؟ اتركوا الأمر لي، أنا أكتب السيناريو . بجديّة.

روبيرتو : أنا عندي تحفظاتي . أصر على عمل فيلم بأن تكون الأفعال منطوقة ، وفيه تحمل الأوضاع بشكل ناطق.

غايو : هذا يحدث لك لأنك مخرج شاب جداً. عندما تكون أكبر سننا ستفهم بأن الناس تفهم الجحج. لكن هذا من الأفضل قصه، مباشرة . أنا على الأقل أشكر هذا الاختلاف . دائماً أنا وأنا أشاهد الأفلام. لقد علموني منذ أن كنت طفلاً أن أشارك الظلام مع النوم. عندما ينطفئ الضوء كان يجب النوم. هكذا إذا كنت الآن أشاهد التليفزيون مع الضوء المشتعل ويأتي أحد ويطفئ الضوء، بعد لحظة قصيرة أكون

أول واحد يطرق على الباب ويقترح علي.. وفجأة تون - تون - تون . أكتبروا هذا من هنا يبدأ الفيلم.

مونيولو: هنا يصح لقليل طويل، أنا عندي قصة لديمية. كولومبيانية جدا، بالتاكيد . مدينة بخراش، معزولة، بأعمدة من الدخان، بيوت محترقة، جنود وخيول مبقورة بطونها من كل مكان ... في وسط أطلان من الانقراض، يتحرك شيء، أنه ولد شاب، جريح بصورة سيئة يزحف بحثا عن شيء، يجد جثة، أخرى، وفجأة يسمع شكوى، أنه ضابط مخفوق، حتى الآن تلاحظ نياشينه في البدة مغطاة بالفبار والحجارة. الشاب ينحني نحوه، يعمل إشارة من التحية ويقول: «سيدي ، نتنصر».

غايو: أنا عندي أخرى. أعرف بأنها بداية الفيلم، لكن لم اتوصل أبدا لمعرفة كيف يتبع. ثمة صالون كبير بعشرين أو ثلاثين بنتا هن جميلات، عاريات بشكل كامل، يعملن جنساستيك دون إيقاف. فجأة يرن جرس ويسمع صوت ما، حسنا ، أتيتي الطفلات انتهي الدرس، البنات يركضن باتجاه الغرف. الصالون يبقى قاحلا . البنات يخرجن لأبسات، كلهن راقيات. أنها فكرة كانت ستعجب يونويل. لكن في النهاية، علينا ألا نتشتت، نعود الى نصف ساعتنا.

روبيرتو: كنت أسأل نفسي كل الوقت: ليس من الأفضل أن يأخذ الرجل قطارا بدل الأتوبيس؟

غايو: أنا تخيلت تعاقب بطيعة أخرى، الأتوبيس يهبط من سلسلة الجبال (لاسييرا) داخلا بتقاطع في أراض حارة.. واحد من هذه الباهات الكولومبيانية التي يطلقون عليها في المكسيك عربات نقل الدجاج. من الممكن أن يكون مارا بحقول أشجار بن، بعد ذلك عبر حقول من القصب.

سوكورو: أنا كنت تخيلت طبيعة أخرى. شخصية ما ستجلس الى جانبه عندما يصل الباهس أراضي حارة.

غايو: المرء يعرف بأن الرجل سيמות، كل ما يحدث الى جانبه يكلف قيمة استثنائية . حتى من الممكن أن تكون فخاها هنا.

روبيرتو: أنا فكرت بتلك القطارات التي تسافر في البرازيل وبيرو.. أتذكر واحدا أيضا في بوليفيا الذي يسمونه قطار الموت. أنا كنت أريد أن أخذه أيضا، ووصلت مبكرا جدا للمحطة، لأنني كنت افترض أنه سيذهب ممثلا.. جلست ، غادر القطار ، بقيت نائما وعند الفجر استيقظت ووجدت نفسي محاطا بجمع حقيقي. لم أكن فكرت أبدا أن قطارا ما ممكن أن يستوعب هذا العدد الكبير من الناس، وفجأة امرأة ما، هندية وضعت في حضني باكتها. «احتفظ بهذا» قالت لي... وبعد وقت قصير سأكتي لأخذه، وذهبت، لم أعرف أبدا ماذا كان يوهي، ربما كان لهما.

ناثما بصورة عميقة. في السينما يحدث لي الشيء نفسه: ما إن يبدأ العرض ويطفأ الضوء أنام. غالبا استيقظ فجأة وأشاهد ممثلا وأقول: «ومن هو هذا؟ أنا اتفهم اعتراضاتك، روبرتو، إذا كان الأمر يتعلق بإعادة نظر حكيمية أو سهلة. لا تعرف رواية قصة بصور، مثلا والأمر الوحيد الذي يخطر على بالك أن تضع ممثلا ليعمها. لكن هنا، في هذا الوضع، ليس هناك حتى إعادة نظر قصصية، أنه رد فعل طبيعى، الشخص يحتاج أن يفتح صدره. لصاحب الحانة فإنه أمر طبيعى لدرجة، لأن في النتيجة هو مكان جماعي، شيء يذكر بالروايات البوليسية وأفلام الكاوبوي. يمكنك أن تبحث عن شخص وشوق آخر، لكن حاجة الاعتراف ، هي وضع مثل هذا .

ماركوس: تعجبني فكرة أن يحشر نفسه في أول بار يجده. يطلب جرعة وعندما يحمل صاحب الحانة الكاس له ، يخرج القصة...

راينالدو: صاحب الحانة يصفي إليه دون حماس، بكلمة افضل، يتصنع وجهه أنه يسمعه لكن في الحقيقة لا يسمع شيئا

غايو: الأمر الوحيد الذي يقلقني هو قضية التليف. لأن عليكم أن تضعوا معالجة ما.

ثيسيليا: أنا كنت أفكر أنه مصاب بالسرطان أو شيء مشابه.

غايو: بإمكانكم أن تضعوا العلاج، لكنه يفرض الإذعان للمرض. كيف؟ العلاج بالأشعة الكيمائية وكل هذا؟ لكي يسقط شعري؟ وفي النهاية ماذا؟ للجحيم بكل العلاجات. «رد الفعل هذا يعجبني . أنه يشكل سفريته من الموت. الموت حضر موته بطريقة طبيعية جدا، بيروقراطية جدا. وهو ، برد فله يلعب معها لعبة سيئة ثقيلة، يذهب باحثا عن موت آخر.

راينالدو: أنا نائس للوصول الى الباب.

غايو: واضح أنت تريد الوصول الى الباب لأن هناك حيث يبدأ الفيلم في الحقيقة. لأن الواحد يتخيل بأنه سيجد هناك السعادة، حتى ولو لوقت قصير. وينتج أن ما يجده هو الموت. موت متقدم، موته المقدم على الموت. الآن، يخطر على بالي من الممكن أن توجد بدائل أخرى. ماذا لو كانت البنت التي تقف له كانت تنتظره منذ زمن؟

مونيولو: سيصبح فيلما آخر.

غايو: بالتاكيد . فيلم يبدأ بالبنت تنهض من الفراش وتبدأ بلبس ملابسها استعدادا لفعل الواجبات المنزلية. يجب أن تغسل صحونها ، تغسل ملابس.. هي خادمة . يستغلونها بشكل كامل . وذات يوم تقول لنفسها: «للجحيم، سيحدث لي شيء ما مختلف، لو كنت أستطيع تغيير الحياة. سأنهض مع

غايو نستطيع أن نستنسخ ذلك تماما. هو الـ البار. صاحب الحانة الذي يعرفه جيدا، يقول له «إلى أين ستذهب؟». ويجيب هو «لا أعرف. للعير». قطع، نرى القطار. جو - جو - جو!

روبيرتو نعم، القطار أكثر متعة، كفضاء وخيال، وبما يخص البيت، يجب أن نخرج قليلا من الكليشة، يجب أن تكون امرأة مستقيمة وناضجة، وليست بنتا. امرأة جميلة، لكن ناضجة بحياة خاصة خلفها.

غايو. هذا ما سنراه. إنما هو واضح يجب أن تكون الشخصية لها علاقة بالشخصية النسائية. ليس من الممكن أن يكون تراسيستي. رغم أن التفكير به جيدا بصورة لن يكون فكرة سيئة، الرجل لا يريد تجارب جديدة؟ إذن للعير بالحياة!

راينالدو الباص الصغير أكثر حميمة من القطار.

غلوريا لكن في القطار ممكن أن تحدث أشياء أكثر.

راينالدو وما الذي يهمننا فيما يحدث في القطار؟ ألم نقل إن الفيلم يبدأ مع الباب؟

غايو سو كورو، من كان الشخص الذي فكرت أن تجلسه إلى جانبه؟

سو كورو: امرأة سوداء تصعد الأوتوبيس الصغير مع لوحة بلاط من مرمر. إنها شاهدة قبر. كان للتو قد نيش قبر زوجها، ميت قبل أربع سنوات، عند جلوسها إلى جانبه، تبدأ نفسها في تنظيفه بمنديل.

غايو شاهدة قبر، بجانب شخص يموت؟ رمز مبالغ به. لنحتفظ بهذه الشخصية لفيلم آخر. لتصنع أرشيفا مما يزيد على حاجتنا.

سو كورو لنرى هذا: عند الرجل سيترك باكيث من اللحم، مثل روبرتو، وينزل من الباص الصغير لأنه شبع من الوضع.

روبيرتو. أو من الأفضل، امرأة الباكيت تنزل من القطار دون إعلان قبلها، ودون أن يخطر ذلك على باله، يذهب خلفها «أيها السيدة، الباكيت...».

غايو لا اعتقد بوجود وضعه في سلسلة من المصادفات والنتائج. الآن المهم هي دوافع الشخص. ينزل إلى القرية لأن كان يعجبه ويضرب على الباب الذي يعجبه، إذا بحثنا بأن كل شيء يحمل إلى شيء آخر، ممكن أن يفقد الطراوة. هنا هو القدر الذي تظهر فيه الأفعال متحركة، لكن هذا الحكم الظاهر يحمله إلى الموت بصورة غير عادية.

موسولو: الأوتوبيس يتوقف لكي يأكل المسافرون، كلهم يفعلون ذلك بسرعة، باستثناء هو. وعندما يعود الجميع للأوتوبيس، لتكملة الرحلة، ويبقى هو يأكل على راحته. لا يعجبه أن يستهلك نفسه. هذا هو كل شيء بالنسبة إليه لا يهتم أن يبقى هناك، في هذه القرية، أو في تلك.

روبيرتو: يجب الحذر بأن طبيعة قراراته تبقى واضحة. إذا ترك المرء الأشياء تحدث لم يتغير شيء فيه. هذا ما حدث دائما. لكن الآن يريد هو السخيرية من كل الموت ويجب أن يعيش بطريقة أكثر قوة. يجب أن يحدث شيء قوي جدا لكي يبقى هو حيث هو، ويبقى لأنه نعم، لأنه يريد.

غايو: إذا لم ندعه هكذا، يمكن للمشاهد أن يفكر بأننا نخفي عنه شيئا، يجب أن يقتل شجارا في الباص، مصرا على توقعه «هنا ليس هناك موقف، أيها السيد»، يقولون له. وهو «لكن أنا أريد النزول هنا، قوراء».

روبيرتو: أما أن يقف القطار لأن هناك عائقا ما في السكة والكل ينزل لكي يرى ما الذي حدث. إنها صخرة كبيرة. الجميع يحاولون دفعها للفصح الطريق. هو لا، هو يفسح نفسه في تأمل الطبيعة ويشعر بالانطباع. يصعد تلة صغيرة، يرى قرية صغيرة قريبة ويبدأ بالسبر بالاتجاه إلى هناك بينما القطار يعيط، سيتابع هو طريقه لكنه يتابع سيرا..

فيكتوريا: هنا يدخل الاندهاش في اللعب شيئا ما محببا.

سو كورو: ربما هنا يبدأ بإدراك سلسلة من العناصر الجديدة في داخله، تصورات غير معروفة...

ماركوس: أنا أتخيل أن تكون طبيعة صحراوية أكثر. لا شيء من الجبال الكبيرة. كل شيء فقير، صخري شيء قريب من الساحل البربري مثلاً.

غايو: في كولومبيا من أجل العثور على هذا يجب الذهاب إلى غواخيرا.

نيسيليا: ما يجب التأكيد عليه هو سلوكه. أنه يفكر: أنا مريض لأنني اتبعت الأشكال التالية، كنت بيروقرطاي، دائما أثبت نفسي بنظام ساعات معين، خلال روتين مستقيم. الآن أريد الرحيل، أقفل ما يعجبني.

غايو لصاحب الحانة، في بوغوتا، يقول له «لم أخرج من هنا أبدا. انذهب إلى زيباكيرا أيام الأحد لأكل زلاتة بالعصيدة وذلك هو كل شيء. الآن سأقوم بالرحيل. هذا هو حلم حياتي». المشاهد يعتقد بأن الرجل يفكر في فينيسيا أو ما شابه. كلا: لا يهم أية ناحية يفكر. يجب معرفة ذلك من أجل تدمير كل الشكوك بأنه ينزل إلى مكان يعرفه، حيث كان سلفا هناك. انه لم يكن في أية ناحية من العالم. الا يعتقدون أن

الشخصية ستعري بهذا الشكل؟

ثيسيليا ما كان يقوله مونولو بلا يتعلق بالاكل: «العربة ستذهب؛ إذن لنذهب. أنا لم أنته حتى الآن من الأكل». أو آسن: «سنيور، قف، أريد أن أبول. كلا، سنيور، لا يمكن التوقف هنا، «إذن اصعب لما أقوله لك: اما أن تتوقف... أو أبول هنا مباشرة». ما يمكن قوله أن الرجل يتمرد للمرة الأولى في حياته.

رايتالديو لا يمكننا أن نمنح الرجل مشاعر لا يملكها. خيبة ظنه تتركز في أنه سيرى أشياء، لكن متأخرا جدا. هذا ما يخلص الانفعال أما الطبيعة، أو الغضب الطفولي... هي أشياء لا يمكن أن تخرج منه، لأنها ليست فيه.

سوكورو: لم لا؟ الآن يرى أشياء لم يرها سابقا، يجد في باخله أشياء حتى الساعة كانت مخبأة.

فيكتوريا: يجب ألا تكون الطبيعة ضخمة، ممكن أن تكون مسطحة. واحدة من هذه القرى المعزولة، المفقودة في السهل، ما يبحث عنه لا يبحث السباح عنه.

غابو ينزل الى واحدة من تلك القرى لأنه يرى أن هناك مدينة ألعاب. وموسيقى يصعد في دولااب هوائي، أو في العجلة الدوارة. ما لم يفعله وهو طفل. في أمريكا اللاتينية يرى دائما شيئا عندما يتطلع المرء من شبك عربي.

روبيرتو إذن يذهب للأكل، ممكن أن يرى البنت، التي تتكلم مع صاحبة المطعم. هناك شيء ما فيها يدعو للانتباه. بعد ذلك يذهب هو للبحث عن المكان الذي يأويه وعندما يفتحون له الأبواب يظهر انها هي.

دنييه شخص يذهب ليموت لا يشعر برغبة لفعل أشياء أكثر من ذلك يسمح لنفسه بالانجرار. يجب البحث عن ماذا تكون رغبته نفسها، وضعها في مجال ورؤية كيف يجعل نفسه تتعلق بالأحداث، لأنه، بتفحص جيد، بالنسبة لواحد سيذهب ليموت من لحظة الى أخرى، ما هو المهم وما هو ليس بهم؟

روبيرتو: كما أرى، هناك طريقتان لتشخيص هذا الرجل مثلما يتمرد هو ويرسل كل شخص للعر، أو كما هو يفزع ويغضب بسلبية. يجب أن نختار.

غلوريا: الشخصية التي نعرفها ليست على استعداد للتمرد بنية

سوكورو: كنت أعتقد أننا متفقون ضمن هذا الخط، خط التمرد. انه يعبر ان يكون شخصية مسطحة، البيروقراطي، ليصبح شخصا آخر، بأنه يعاني بعض الشيء من التغيير.

اذن لا، أين هي القصة؟ ليس من الضروري أن تكون تمردا عنيفا.

غلوريا: هذا التمرد يشرح نفسه سلفا في بوغوتا، يصعد في الباص دون هدف ثابت.

روبيرتو: هناك شيء يجب أن يبقى واضحا: أن هذا الشخص متمرد ضد الحياة التي يجعلها، أو ضد الموت؟

ماركوس: ضد حياته.

فيكتوريا: وهكذا يعثر على امرأة.

غابو: إعروني، يجب أن أخرج. عندما أرجع تحدثوني عن الفيلم.

انتماء الصلة

روبيرتو: أنا أصر على وجود بواعث معينة. في بوغوتا الشخص ليس عليه أن يأخذ باصا باتجاه القدر. يقترب من المحطة ويرى سلسلة من البوستكرات. هناك واحد بأبيض وأسود، يؤثر انتباهه بصورة خاصة جدا. وهناك حيث سينزل بعد ذلك في مكان يشبه البوستكرات. في تخيله شيء من ذلك. يذهب ليموت وهناك شيء - ليس من السهل شرح ذلك - يحتاج قطعه.

سوكورو: انت تريد أن تفتخر ميتافا، تثبت توازي...؟

روبيرتو: لماذا لا؟ هذا المكان من الممكن أن يكون رمزا للحرية.

مونولو: في بوغوتا كان يغني تشيد الهندي في الساحل: «من يعرف البحر؟». انه تشيد رجل لم يغادر السلسلة الجبلية أبدا.

ماركوس: نعم، ويقرر السفر لانه يرى أن الشركة اسمها رحلات البحر الزرقاء.

روبيرتو: من الممكن أن يكون للبحر هذا الشكل من الجاذبية التي كان يدور باحثا عنها. انه متعلق جدا بالعواطف والمشاعر.

ماركوس: يعجبني مقارنة موضوع البحر مع موضوع البوستكرات.

سوكورو: انه سهل، في المحطة يرى إعلانا حيث يظهر البحر. يفكر مرات كثيرة، ينظر حيث هو... وبعد ذلك نراه يصعد الياس.

ماركوس: نعم، يبقى يتأمل اليوستر، يتلمس يفكر مرات كثيرة، وبعد ذلك هناك يأتي صغير، ونراه في القطار. لاني من حزب القطار

مونولو : نعم، في المقابل استمر أفكر في البياض. ستكون ثلاث مرات قطع: داخل البياض بالطبيعة في الخارج، متحدر على أرض حارة، وأخيرا الساحل، البحر يضرب الصخور القريبة من البحر. الشخص ينزل إلى قرية صغيرة ساحلية.

سوكورو : يسير مع ستره ربطة عنق قبعة... وفجأة ينزع ويسمع بالأمواج تقسل أقدامه... ما لا أراه هو موضوع البنت، متى تظهر؟

راينالدو : هذا ما أسأل نفسي عنه: متى سنصل إلى الباب؟

غلوريا : الرجل يذهب للأكل في المنزل، وهناك يلتقي بالبنت، أنها التي تخدم على الطاولة. تتعارك مع صاحب العمل، ترمي الصحون إلى الأرض وتقاتل. الرجل يبقى مندهشا، ثغره مفتوح أمام رد فعلها.

روبيرتو : نحن نبحث عن أفكار: أولا، كيف نجعله يدخل القرية، كيف نخلق علاقة البنت مع البحر.

راينالدو : البوستر يجب أن يخدم كعنصر متعارض، هو يصل الساحل، ينظر إلى البحر.. وليس هو البحر الذي رآه في البوستر نفسه. كان قد صحح فكرة أخرى عن البحر، مستندة على البوستر. ها أنا هنا، يقول لنفسه، والآن ماذا؟ طز بالبوستر وحينها تظهر البنت.

روبيرتو : ممكن أن يبقى منفصلا أمام مشهد البحر، لكن كم من الوقت؟ أولا أو أخيرا؟ عليه أن يضع السؤال: والآن ماذا؟ يبدأ بالسير وعندها تبدأ قضية من عملية الولادة، أنه لا يعرف ماذا، لكن يضطر على باله بأن ثمة من يولد..

سوكورو : ما لا أراه هناك هو الحدث وتنصرف كوننا سنصنع فيلما تجاريا.

راينالدو : هناك حدث داخلي. أولا، أنه يشعر بنفسه متحذرا بسبب البوستر، الآن نعرف أن موضوعه هو البحر. ثانيا، هو يقارن خياله مع الواقع، هذا حدث أيضا. وثالثا، أنه يشعر بخيبة الظن، يلقي بالبوستر ويبدأ بالسير. بمفاهيم مرئية: الرجل يصل، يندesh، يخلع الأحذية، يضع قدميه في الماء. ينظر من جديد للبوستر، يرميه في الماء ويذهب.

ماركوس : أنه جائع يحتاج أن يأكل شيئا.

سوكورو : يلتقي بالمرأة.

روبيرتو : المرأة داخل الماء. أنها تغرق.

ماركوس : أنها جنبة بحر.

سوكورو : أنه لا يعرف العوم.

روبيرتو : لكن لا يمكن أن يكون البحر فقط هو الطبيعة. يجب وضع دور آخر. لهذا يجب أن تملك المرأة علاقة خاصة مع البحر.

فيكتوريا : بأن يلتقي بها هنا.

غلوريا : يذهب إلى مكان في الساحل حيث يبيعون الأكل يدخل وهناك ستكون هي، تجهز الطاولة.

ماركوس : أو هي بنت صياد.

سوكورو : والصراع؟ لماذا يجب أن تكون لحظة توتر هناك؟

غلوريا : كنت اقترحت شجارا في الطعام. هي متهورة جدا تحمل الصحون على الأرض.

مونولو : تصل بأخرة صغيرة إلى الخليج وهناك تأتي هي تأتي بقبعة وقستان من الزهور. سيدة جميلة من الساحل.

روبيرتو : سيدة؟ ألم نقل أنها بنت؟

غلوريا : أنها بنت. لم تعد تحمل الحياة التي تحملتها.

فيكتوريا : يمكن أن يراها في البحر، أولا، وبعد ذلك يجدها في الحانة. يجب أن تكون هناك علاقة مرئية بينهما، عندما يلتقيان.

غلوريا : ولماذا يتذكرها هو؟

روبيرتو : أنت نفسك قلت كل طاقة تدعو للانجذاب بسبب جمالها، بسبب حسبيتها.

ماركوس : ممثلة مثل سونيا براغا.

فيكتوريا : لا ننسى أنها الموت. من يعن النظر في من؟ هو فيها، أم هي فيه؟

روبيرتو : هي فيه. هو يذهب للتزعم على الشاطئ، بتلك الملابس النادرة، وهي لأنها صيادة، تأتيه باتجاهه.. وما إن تراه، حتى لا تستطيع أن تخفي ابتسامتها «ما الذي تفعله حضرتك هنا، بهذه الهيئة؟» تقول

غلوريا : يبدأ هو بنزاع معها وبعدها يسألها أين تقف.

روبيرتو : بالتفكير جيدا، هي ما عندها سبب لتعتدي عليه بالإضافة إلى أنها كانت أن تأتي مع صديقة، مع شخص آخر، لكيلا يخلق بين الاثنين وضع خطأ.

دينيصة : يجب أن يفعل هو شيئا يوصلها به، يجب أن يعمل فضلا لها.

روبيرتو : أنه البحر الذي يقوم بذلك الواجب. أنه جاء إلى البحر وهذا يكافؤه، يمنحه شيئا المرأة.

سوكورو : هكذا نحن نشغل مع رموز وكل شيء.

ماركوس : هناك شيء ظل مخلخلا، مثل شعور.

غلوريا : ما تفعل هي في لحظة اللقاء يجب أن يحوي، على ما

يشبه البذرة، ما يحقق النهاية. إذن هي تمثل الموت، يصعب لدى المشاهد الشعور، منذ اللحظة الأولى أن هذا لم يكن صدفة بأنها كانت هناك تنتظره دائما.

روبيرتو وتغريه.

سوكورو : ليس بالمعنى الجنسي، هي تجذبه وهو يسمح لنفسه بالتسليم

روبيرتو : انه يشعر بجاذبيتها لانه، في هذه الحالة، يلتقي بالموت مثلها الحياة.

راينالدو : الشخص يسأل البنت: «أين ممكن أن تقضي الليلة في القرية؟»

سوكورو : يجب أن نظهر الكثير من شكل اللبس، انه شخص غريب المنظر في هذا الجو.

فيكتوريا : انه يدخل البنسيون ، لكي يأكل ويجلس. تصل هي، تعد الطاولة. وتبقى تتحدث به. «من أين حصلت حضرتك على هذه الملابس؟» تسأله.

ماركوس : أو تراه يأتي، من خلف نافذة البنسيون وتبقى تتحدث به ببهايات ، قبل أن يصل . لماذا تنظر إليه بسبب فضول بسيط، حتى الآن لا أحد يعرف. سنعرفه في النهاية . ليس هناك ضرورة الاختراع فضاء آخر.

سوكورو: كيف يبدو لكم إذا علمنا الآن مقارنة لكل الاقتراحات؟ الأول : إقتراح جلوريا : بأن يلتقي في المطعم وتنشأ علاقة تعارف بين الاثنين عبر قضية، قضية شجار. الثاني هو لروبيرتو بأن يلتقي على البلاج والعلاقة بين الاثنين تظهر بشكل سافر، هي ساخرة منه، والثالث هو الماركوس : بأن تقوم بإعداد الطاولات للبنسيون وتراه يأتي، من بعيد.

ماركوس : يصل هو ، يجلس، وهي تقترب منه عند الطاولة وتقول له بجفاف: «عندنا سمك فقط». لتثبيت علامة، لكي تمنح اللقاء ضربا من العدوانية. الوضع ممكن أن يغني نفسه بأن تسقط هي الصوصة فوق يديته، دون إرادة منها أي، إعدرنى! تعال، مر هنا، لكي انظفها، تقول له ، مؤشرة له على غرفة خلف الدكان.

راينالدو : في البار يجب ألا يكون هناك أحد آخر. أو الأفضل، يجب أن تكون هناك طاولة واحدة محجوزة- بغض الأشخاص الذين يجلبون الضوضاء، يشربون بيرة ويلعبون الورق أو الدومينو. لذلك يمكنها أن تغيب دون مشاكل.

غلوريا : في الطريق فقدنا فكرة الصدمة. لحظة اللقاء تلك حيث يبقى هو منهشاً بسبب حيويتها.

روبيرتو . عندما يذهبان للغرفة خلف الدكان وتبدأ هي

بتنظيف الصلصة فوق البدلة، تعلق بصوت لعوب: «وحضرتك ماذا تفعل هنا بملابس مثل هذه؟». بعد ذلك يبقى هو في القرية ، شيئا فشيئا، تبدأ هي بتغييره، بإغرائه. ذات ليلة، تدعوه إلى البلاج. بالتأكيد سيصنعان الحب في الرمال، لكنه لا ينوي للذهاب. يموت قبل ذلك ، لا أعرف كيف لكنه يموت.

ماركوس : شخص مسكين المرة الوحيدة في حياته التي سيكون فيها مع امرأة جميلة وبوم، يموت.

سوكورو . حسنا ، عندما مشروع للنهاية ، لكن بعد ذلك كيف ينتج اللقاء؟

فيكتوريا : ليكون على البلاج هو يبقى منهشاً بسبب كرمها، بسبب حياتها.

فيكتوريا : تثير انتباهه كثيرا لأنها امرأة ساحلية ، نوع من الجمال المختلف عن الذي يعرفه.

فيكتوريا : وبعد ذلك هناك قطع ونراه جالسا في هذا المكان ، يأكل.

ماركوس : كانت هي قد ذهبت الى البلاج قبل ذلك بقليل للبحث عن سمكة. بعدها تعود للبنسيون ، تدخل من الباب الخلفي، وحيتها تكون لحظة أن تراه يأتي، عبر النافذة.

مونولو : هناك ثلاث نتائج. الشخص يذهب يأكل عند البلاج. هي تمر بزنيل مليء بالسماك، انها جميلة جدا. يصل هو للمطعم ويجلس. هي تقلي السمك. تروح لتقديم له. تلوث البذلة دون إرادة منها. تنظفها هناك هي بنفسها ، أمام الجميع، تهزأ. «أخلع عنك هذه الملابس.. بهذا الحر...». وهو يدهشه استنقازها، يدفع حسابها ويذهب. يدور بعض الدورات في القرية ، يبحث عن مكان ليقتضي الليلة. يضرب على باب .. ومن يفتح له تكون هي.

ماركوس : ما هو يصل غايو. في الوقت المناسب جدا.

غايو : هل انتبهت من الفيلم؟ لنرى ، حدثوني عنه.

مونولو : هناك تغييرات معينة. الشخص يأخذ القطار ويخرج من بوغوتا لأنه يريد أن يرى البحر.

روبيرتو : أدخلنا حافزا معينا ، بوسترا ما.

مونولو : هناك إكسكتان : بأن يرى الشخص بوستر في المكتب، أو يجده عند رصيف المحطة، لقد قرر أن يزور هذا المكان ، أو مكانا شبيها. في الواقع، أن ما يرغب به هو رؤية البحر. لقد الآن لا تعرف ما سيجد في التصوير، لا في القطار ولا في الباص. إن ما هو مؤكد هو أنه يلتقي بالمرأة هناك، عند شاطئ البحر.

غابيو . والباب؟ ألا يطرق الباب؟

مونولو كلا.

غابيو : أه؟ حسنا، هذا هو فيلم آخر؟

مونولو نعم منذ أن دخل يلعب مع البحر، تحول إلى فيلم آخر. الآن هو يسير على البلاج وهي تأتي مع مفصلة من الطراز القديم أو مع زنبيل ملوئ بالسمك. يتقاطع طريقهما. بعد ذلك هي تخدم عند الطاولة ودون رغبة منها توسخ ملابسها.

غابيو من خلال ما أراه، هو يستمر لباسا ملابس الغنصور، في وسط الشورتات والبيكيني لذيتيك.

ماركوس : كلا ، كلا ، كلا ليس هناك شورتات ولا بيكيني. انها قرية صيادين، شاطيء يكاد أن يكون مهجورا.

مونولو هي تطلع عنه السرة، لتتلفها له، وبعد ذلك - هذا مجرد احتمال - يظهر الزوج ويصنع شجارا. الرجل - الذي قررت أن اسميه ناتاليو، لكي نميزه أفضل - يحصل على ضربة ويفقد وعيه. عند الاستيقاظ، يرى أنها هي التي تهتم به. كيف يموت الشخص؟ أنا أرى اماكنيتين اثنتين. واحدة، بأن يقتله الزوج، الثانية بأنها هي التي تكتشف البوستر وتقول له بأنها تعرف هذا المكان، إذا أراد استجمله هي إلى هناك. وهناك سيموت هو ، حتى الآن لا أدري. الآن حسنا، المؤكد هو بأن هذه القصة قدمتها حتى يخرج الرجل من بغوثا، يبحث عن البحر ، ليس هناك مشكلة ، ولكن بعد ذلك .

غابيو . المشكلة هي أن كل شيء مرجح الآن، ينقصها لقاء الطعام. لكن هذا ليس مهما. الآن مشكلتنا هي اللقاء.

روبيرتو لقاء الطعام يجب أن يتبع اللقاء بينهما.

غابيو . يبدو الآن أن كل شيء يعوم، في السابق، عندما يضرب هو الباب، كان القفل غريبيا تماما تضرب على باب وتجد نفسك هناك مع الحياة التي هي في الحقيقة الموت. هذا له قوة خاصة، قوة العبث.

مونولو أنا كنت أفكر، بفكرتك التي قللتها حضرتك، بأن الباص الذي كان يسافر فيه من الممكن أن يقف في مدخل قرية صغيرة، حيث تكون هناك مدينة ألعاب. تسمع موسيقى في الخارج. انه يذهب نائما، وفجأة يفتح عينيه وتقريبا بمواجهته، عبر النافذة يرى البنت. يراها تقريبا بمستوى النافذة لماذا؟ لأنها تذهب راكية مع صديق في عربة دائرة، والدولاب يقف للحظة بشكل ما حيث العربة والنافذة باقيتان عند المستوى ذاته. البنت والصديقة تبدآن بالضحك وتسخران منه مباشرة . الرجل يخرج الرأس من النافذة لكن

في هذه اللحظة يدور الدولاب والبنت يختفن في العلو. حينها ينهض الرجل الهوائي يذكرني مرة أخرى بـ Viver ، كوروساوا، صنعوا حديقة للأطفال في مكان مرعب وهناك لحظة تشعر فيها الشخصية بأنها في أرجوحة وتبدأ بغناء هذه الأغنية التي معها تبدأ الكاميرا بالثبات بمواجهتها. انها أغنية يابانية، واضح، لكن هناك لا يمكن أن تنسى أبدا ، لأنها أغنية الموت. من رأي ذلك الفيلم لم ينس تلك الأغنية ، ولا الحقيقة المرعبة. في قصصتنا ، يجب أن نضع في رأسنا بأنها تعني الموت. ربما بعد ذلك لا نحتاجها ونستغنى عن هذا العنصر، لكن الآن، إذا أردنا التفكير بهذا، الشخصية تنمو.

روبيرتو . في العمق لا تعجبنا فكرة ألا يطرق على الباب.

غابيو : نعم، أقهم. فيلم الباب هو فيلم ذلك الذي في داخل البيت، ليس فيلم الذي قادم، إنها قصة شخصية لم يحدث لها شيء أبدا ولا تشعر فجأة بأن القدر يضرب على الباب . القدر، أو الموت، أو ما ستعرفونه.

روبيرتو : فكرة البوستر والبحر تملك قوة. هو يجب أن ينظر إلى البوستر، يرى البحر وتنشأ الرغبة، هذا هو كل شيء يرغب أن يفعله قبل أن يموت، أن يعرف البحر. ينزل من الباص في قرية الصيادين الصغيرة، يعيش عند الشاطيء المهجور، دون أن يغير ملابسها، وفي خياله البحر للمرة الأولى. حينها تمر هي، البنت ، التي تدهشه حسيته. انها الموت لباسا الحياة. وهناك تبدأ عملية الإغراء من قبلها.

غابيو . الشروع يبدأ منها؟

روبيرتو نعم ، مونولو اقترح بأنها هي التي ستعرض عليه جلوسه الى المكان المضبوط الذي يبحث عنه، مكان البوستر بالنسبة لي أكثر ما يعجبني كان هو فكرة أن يذهب إلى البحر ومن هناك، من البحر بالضبط، تأتي المرأة. طوال كل حياته خلق الرجل مشاعره، رغباته، والآآن عندما تتواجد الامكانيات للتعبير عنها، للعيش بانفتاح. ينتج انه يجد الموت، بطريقة ما انه يموت متلما عاش، خائبا.

ثيسيليا : هناك مشكلة جديدة مع شخصية البنت وهي أنها لا تملك القوة الضرورية لتمثيل ما يجب أن يكون، لم نستطع أن نمنحها راحة ما.

غابيو . دائما هو يعيش. لن تكون هذه هي المشكلة القضية انها دائما ماشية؟

ثيسيليا : انها متحركة لكن دون فعل شيء. اذا كانت هي الموت يجب عليها أن تفعل أشياء خارقة للعادة. المؤكد أننا لم نمنحها أي تعديل، تغير لا عليها ولا على اللقاء الأول بينهما.

غابيو . يجب أن يكون لقاء صغيرا، تقريبا ضربة رأس. بعض

التي، هكذا — ررووم — مثل هذه الأشياء التي تصاحبها السينما القديمة بضربة موسيقية — تراتراتام — من الممكن أن يكون المخطط البياني — هو في وضع، من الظاهر، سينتهي إلى تعريف كل الحدث، وفجأة تدخل هي ويتغير كل شيء.

اليد يصل هو إلى ضفة البحر مرتديا بدلة الغندور . ينزع الأحذية والجوارب ويدخل إلى الماء . هي تراقبه، من بعيد. يمدحها الوضع الانطباع بأن الشخص يريد أن ينتحر، يتقدم، يملك لحظة من التردد ويرجع إلى البلاج. يبقى دائما فوق الرمال. عندما يستيقظ يراها تنعطف عليه، امرأة ضخمة. وهذا يسبب له الصعقة.

غايو انه أمر حسن بأن ينقذه الموت من موت ليس موته، موت لم يصل حتى الآن، هي يجب أن تظهر أمامه مثل شيء غير مألوف، قدري، غير لحظوي ومكتمل. ما لا أراه هو المكان كل البلاجات متشابهة.

روبيرتو : هذه هي قرية صيادين.

غايو المرأة يجب أن تكون سوداء ضخمة، بهالة أسطورية معتادة على الغناء. رغم أنها لا تخفي في الفيلم.

ماركوس : ممكن فعل ذلك امرأة مثل ماريا بيتانيا.

غايو شيئا فشيئا تبدأ الشخصية برسم نفسها. ها أنا أبدا برؤية هذه السوداء، رغم أننا الآن لا نملك الوقت لتحليلها ولا نعرف من أين تأتي، ولا إلى أين تذهب.

سوكورو : يعجبني أن أجمع كل ما فعلناه قائلين بأن، في الواقع، لم يكن هناك اتفاق . كانت هناك مقترحات عامة ، لكن كلنا كان عندنا موقف مختلف أمام القصة.

غايو هكذا كما خرج للتر ، لكن هذا يحصل في ورشة العمل، إذا لا، لن تكون هناك ورشة عمل. ولن تخرج هذه الأفكار المجنونة، مثل تلك التي تخطر على بالي الآن بأن المرأة تسافر معه في الأوتوبيس نفسه. لا يلتقيان هناك، بل لا يريان بعضهما، لكن هي تأتي سلفا معه.

سوكورو وإذا قدمنا حضورها بطريقة أخرى؟ ماذا لو نسمع صوتها، غناءها، في اللحظة التي يصل فيها إلى البلاج. هي تكون نموذجا من عازفة الفلوت لدهاميلين ، هو يشعر بسحر صوتها، يستدل عن طريقها، سيجد المرأة خلف صخرة ، تنظف سمكة.

غايو : نعم شيئا يوميا جدا، لا شيء من المثالية الغانثازية.

راينالدو لماذا لا تعود لفكرة المقارنة بين البحر في البوستر والبحر في الواقع؟ حسنا، والأنا ماذا؟ يسأل نفسه. وحينها تحين اللحظة التي يراها فيها تقطع رؤوس السمك.

غايو : أو رؤوس أطفال.

راينالدو : ماذا؟

غايو : ينقص هذه القصة الجنون ، هذا ما أردت أن أقوله، انكم جديون أكثر من اللازم.

روبيرتو : لكن، غايو، اقتراحك بإجلاسها في الأوتوبيس يتعارض مع فكرة أنها تأتي من البحر ، من أن وجوب ذهابه هو إلى البحر للعثور عليها.

غايو : أنت رومانتيكي غريقي . أنت بحر متوسطي، كل البرازيليين هم بحر متوسطيون.

مونولو : لنليق مع فكرة البوستر . انه بوستر بأبيض وأسود.

غايو : انه إعادة نظر جيدة مرثية. هناك بوسترات للبحر، للقابلة للجلال.. هو يرى مجموعة من البوسترات ويختار بوستر البحر. أعترف بأن هذا خرج مني هكذا، لأنني تركت شخصا دون قدر معين، شيء ما يقوده، والأنا أجده مصرا على الوصول إلى مكان. لكن حسنا، هكذا هو الحال يذهب باتجاه البحر. دون أن يعرف ذلك، هكذا اختار مكان موته، قبل ذلك كان يخرج إلى الطريق باحثا عن مفامرات، ليري ما الذي حدث ببساطة مثما يحدث في روايات الفروسية.

اليد : أنا موافقة لجعله يفعل أشياء. لأن ينتج بأن الشخصية تذهب باحثة عن مفامرات لكن في الواقع لن تفعل شيئا، باستثناء أن تأخذ الأوتوبيس.

غايو ليس على المرء أن يفقد صبره. تذكرون قطع القماش المصبوغة. أولا يجب أن تمتد اليد، وانتظار أن تجف بعدها تمتد يد أخرى، وهكذا .. في الأوتوبيس أو في القطار من الممكن أن تحدث أشياء لكنها ليست سهلة الحل، أنها قضايا تكتيكية خالصة.

اليد : أنا أقصد نهاية الرحلة. الشخص لا يفعل أكثر من أن يبقى هناك، أما البحر . أو يمشي عند البلاج.

غايو هذا ما نحاول اختباره. ماذا يفعل بعد ذلك؟

اليد : يجب أن يبدأ بفعل أشياء لم يفعلها من قبل. أحدهم سيقول لي البار، أو في الينسيون حيث تعمل المرأة. هناك أشخاص يلعبون الدومينو. حسنا بأن يقترب الرجل إليهم ويسأل: «أين يمكن الحصول على جرة من الروم؟». أو حسنا. «أين يوجد بيت دعارة قريب؟». أو من الأحسن أن يلتقي براقصة في الماخور...

غايو : عندي الانطباع بأن السينما لم تعد تقبل بماخور واحد أكثر.

سوكورو : هذا المشهد وهي تتظف السمكة، تقطع رؤوس السمك...

غابو : نعم، في السلة دماء انه مشهد جيد. لاننا لم نبن الشخصية علينا ان نبحت عن مشاهد.

روبيرتو : يجب انقاذ فكرة الذكّة . بناء العلاقة من تلك الفكرة، هي عند رؤيتها له مرتديا لبس الغندور...

غابو : يقتلونه بسبب ذكّة! يمكن القول، ان الشخص يصل قرية الصيادين الصغيرة بملايسه السوداء. هناك نكات، ليست دموية، إنما بريئة وينتج بسبب واحدة من هذه النكات أن يقتلوه دون إرادة . لا أحد يريد أن يؤذيه ، لكنهم يفعلون ذلك. هل تتذكرون قصة الـ Sorpasso؟ انها مؤثرة، لكن ولا في لحظة واحدة يبدو في الذهن بأنه سيموت.

ماركوس : هناك أغنية، نتحدث عن الغرينغو الذي يصل عند البامبا، حيث يتطور كل شيء بشكل طبيعي – يرون الغرينغو والكش ملكه، أن يصعد حصانا – ويقف في النهاية يسفخون له لحة الكش مات.

غابو : انه شجار، «ستشجارون معه»، يقول له واحد من الصيادين عندما يرى الغندور يقرب منه.

سوكورو : حتى أطفال القرية يتشاجرون معه.

غابو : الأطفال يصلونه يوقفونه يجلسونه.

سوكورو : يزعمونه، يضعونه في الماء.

غابو : هذا يمنح الفيلم حيوية أكثر.

روبيرتو : هي والصيادون يتلوعون لحمه الى هذا المكان الذي يبحث عنه ما أن يتوغلوا، حتى يصبح المكان كل مرة أكثر تعرجا، وفي النهاية ليس هناك شيء . الصخور ، السماء .. الرحلة تبدأ مثل مزحة بسيطة، لكن تتحول الى كابوس. عندما يصلون ، يموت الوقت، الصيادون يندھشون: ما الذي حدث؟ فقط البنت تحرف، لوحدها هي تعي فقط هي عندها وهي بأنه حمل الى الموت.

دينيسه : لماذا تفعل ذلك؟

ماركوس : شراً.

مونولو : عند سواحل الاطلنطي لكولومبيا هناك قرية صيادين اسمها تاغانفا. لها خليج ضيق جدا، محاط بالجبال، حيث ينثر الصيادون شباكهم.

غابو : لماذا لم نقل للتو بأنها القرية الاجمل في العالم؟ أو لا تجرؤ؟

مونولو : الماء هادي جدا وشفاف بحيث يمكن الصيد عند الضفة. هناك بعض الرجال، هناك مراقبون يرصدون البحر من جهة المنحدرات، وعندما يرون سربا من السمك يدخل،

يعلنون لكي يغلق الصيادون شباكهم. يطلق على المراقبين los Halcones المصقور . حسنا، من الممكن حمل ناتاليو على أوكار هؤلاء المصقور، ممتعة المبال تقريبا ، وتركه هناك. مثل مزحة.

غابو : ذكّة جماعية تتحول الى جريمة جماعية.

مونولو : يتروكونه هناك ليرثا ما الذي يفعله، كيف ينظم شخص مثله وضعه في وضع كهذا. وفي اليوم التالي أحد من المراقبين ، ما ان يرى سربا من السمك يدخل، يرى أيضا الغندور ، طائفا فوق السمك.

غابو : الجثة تدخل طوافة في الخليج مع السترة وكل شيء.

مونولو : ومع المظلة وهي مغلقة فوق الصدر.

غابو : أو مفتوحة انه مشهد جيد، هو طائف في الماء الشفاف. مرتديا ملايسه من القدمين حتى الرأس، وهكذا حصلنا على النهاية الآن ينقص فقط كيف نملؤها، اتركوني أقول لكم بأن هذا المشهد احتفظ به في سيناريو لم يصور أبدا – مشهد نائب ملك يغرق في بحيرة – لكن لا يهم ، أتنازل عنه.

سوكورو : الأطفال في وسط براءتهم، يستطيعون أن يكونوا مريعين، بالإضافة الى ذلك، هؤلاء يعيشون في مجاميع والرجل مرسل من قبل الحكومة لكي يقدم كوسيط، مستفيد من عداوة السكان، يتخذ قرارات مقتضية جدا، تؤثر على مصالح المجاميع، شكرا لهذا، يستعيد الصيادون السيطرة على شيء صودر منهم أو يفوضون لشيء كانوا يدعون انه يعود إليهم. وعندما يكتشف بأنه ليس الوسيط، الصيادون يمتنعون عن ارجاع ما أخذوه ووكالة الجماعة تأتي مباشرة عليه.

غابو : لكن هذا فيلم طويل ونحن نعمل حلما.

راينالدو : يحسبونه قديسا ما، عندما يصل، يقول الناس له «في النهاية؟ كنا نعرف انك ستأتي». لن يكتشفوا الحقيقة أبدا. يموت هو غرقا ويعلمون له دفنا ضخما ، لكن مع من يخطئون به؟ مع نائب ربما؟

غابو : آه، يقتلونه بسبب الحب...

راينالدو : انه مراء ، لكن يموت براحة القدسية.

غلوريا : موته هو جزء من الرياء.

غابو : من الرياء الذي لم يشأ ادعاءه . من الرياء الذي يضعونه فيه.

مونولو : الصيادون يثأرون لشيء لم يفعله هو. يثأرون لما يفعلونه هم معه.

غابو : إذا توصلنا الى اكتشاف الميكانيزم الذي يقوده الى الموت، سننجز الفيلم كاملا، لا نحتاج أكثر من ذلك.

روبيرتو في ذروة السعادة يجب أن يفعل هو ما يؤيد انه مثل إله. يريد أن يفعل شيئا كبيرا يضعه في مكان أبعد من الموت. لأنه يعرف ان الموت لا يمكن تجنبه.

غايو . موت كبير يختلف عن ذلك الذي كان ينتظره في المستشفى وسط الأشعة والعلاجات الكيميائية...

روبيرتو : لا يتوصل الى هذا.

غايو : كيف لا ؟ للغير ، لا تكن قاسيا ، على الأقل اترك له السعادة الأخيرة: لن تتركه يموت بسبب هذه التضحية التي يطلبونها منه.

روبيرتو : أية تضحية؟

غايو : لا أعرف.

أليد : المرأة الشرية بشكل عام تقترح لوصوله لكن هناك أشخاصا معينين لا يفهمون أن تحمل المشاكل... وهم من يقتله.

غايو : كلا ، هنا نحن في حقل الميثولوجي ، ندخل أنفسنا في الميثولوجي والآن لن نستطيع أن نخرج الى الواقع اليومي ليس من الممكن أن تكون مجاميع ولا عصابات متعادية ، يقتله الميثولوجي القدر.

ماركوس : يدفنون الشخص حي.

غايو : كلا ، يصلبونه. الشخص يرغب أن يترك الناس مرتاحة ، مع وهم أنه الشخص الذي كانوا ينتظرونه... ومن أجل الظاهر بذلك ، يغامر في الحياة دون تردد. يموت ، لكن يصل الى موضوعه.

ماركوس : لكن ، مصلوبا؟

غايو : مصلوبا ، نعم لماذا لا؟ في النهاية ليس هناك غير ستة وثلاثين وضعا دراماتيكيًا ، وهذا واحد منها .

روبيرتو . بأي معنى يسمح لنفسه يصلب ؟ هو يضحي من أجل الوصول الى مسعاه.

غايو : نتذكر جنرال الروفيرية ، ذلك القليل لروسييليني ببطولة دي سيكاه الآن فقط خطر على باقي بانها هي القصة التي نعالج قصها ... ويسعدني كثيرا ، لأنني معجب كبير بهذا الفيلم. من مرة ما قلت بأنه واحد من أفضل ثلاثة أفلام رأيتهما في حياتي «الدرجة بوسوميكن» ، «المواطن كين» ، جنرال الروفيرية ، إنه عن شيطان مسكين يسجنونه في أحد سجون إيطاليا - سجن لسجناء سياسيين - والذي يحسب فيه السجناء قائدا ، جنرال الروفيرية . لسبب ما يضعون في رأس الشخص انه هو هذا الجنرال . الجنرال الحقيقي هو سجين أيضا لكن يخفي هويته لكيلا يقتلوه ، وفجأة يظهر هذا الشخص لكي يسمح ان يمرر نفسه كما هو. لأن السجناء كانوا انتهوا للتو من انقاعه - ينعون بأنه هو الآخر - وبالإضافة لأنه توصل للاستنتاج لأنه يجب أن يفهم ، بأن

يفعل لهم الفضل هذا. وهكذا مثل أن ينتهي مجسدا جنرال الروفيرية.

روبيرتو : في «كاجيموشاه لكوروساوا ، هناك حال شبيهة.

غايو : لكن إيطاليا ينتج أكثر تجسيدا . في النهاية ، ما هي القصة عندما ، نستطيع أن نفعل أي شيء ، حتى دراما إغريقية في جزيرة كريت ، إذا أردنا . ما يكتشفه الشخص هو أن الناس تحتاجه ، الناس تجد فيه شيئا يحتاجونه جميعا.

سوكورو : يعتقدون أنه طبيب ساحر ، مثل خوزيه غريوريو ايرنانديز.

غايو : هذا شيخ ، قديس ، نرى صورة الذي وصل للتو الى علو كل الأشياء مع الشموع مشتعلة. كانوا يحبون القديس وفجأة يصل الشخص الشبيه تماما بالقديس معجزة.

راينالدو : والشخص يصل الى الاعتقاد بأنه هو القديس.

غايو : في كل الحالات سرى أن هذا القديس ، لدهشتنا ، ينتج أن يكون مطابقا له ، أي شيء أكثر جمالا من هذا..

ثيسيليا : من يشبه القديس انه هو ، وليس العكس.

ماركوس : وهذا اليوم يرم وصوله للقرية ، هو بالمصادفة يوم القديس.

راينالدو : قديس عمل الكثير من الخير ، حتى معجزات .

غايو : ما انه يعود ليصبح فيلما طويلا.

مونولو : هو السائق ، سيد الصيادين.

غايو : ما إنه ما عليه أن يموت. الفيلم ممكن أن ينتهي مع المحزنة الأولى ، لا اعتقد بأن يتأخر وصول أول معجزة أكثر من نصف ساعة.

راينالدو : تقرر لمره الرغبات بمعرفة ما يأتي بعد ذلك ، بأي شيء ينتهي كل هذا.

غايو : وهناك حيث يصبح فيلما طويلا.. لنصنع أولا الفيلم القنع بعدما فيلم القديس.

سوكورو : هو يصل للقرية دون أن يراه أحد.

غايو : لا أحد يعرف كيف أو من أين جاء. انه فيلم رقيق جدا. أحسن من الذي نتخيله أنفسنا.

روبيرتو : والرجل يموت في النهاية؟

غايو : كلا . قبل ذلك كان سيמות لأننا لم تكن نعرف ما نفعله معه.

روبيرتو استمر على التفكير بأن هذا الشخص يجب أن يموت. غايو : إذا تحطم فيلمنا ، نرمي بك من هنا ... كلغنا الشغل الكثير لكي نصل الى هذه النقطة . هل أنت صديق أم عدو؟

روبيرتو : حسنا يفعل معجزتين أو ثلاثا سريعاً ، وهذا يكفي.

غايو : الناس تخترعها وتنسبها إليه.

روبيرتو . وهو يصل للاعتقاد بذلك ، يعتقد بنفسه معجزة.

غايو . يجعل مشلولة تمشي.

روبيرتو : تدخل هي في الماء وهو يتبعها . في الحقيقة هو يدخل في البحر ، كما لو كان يمشي فوق سطح الماء... مشهد ثوراتي جدا، اليس كذلك ؟ وقجة يخفتي.
راينالدو : مثلما لم أر قديسا يتسهم اتخيل النهاية التالية: الشخص ينظر باتجاه الكاميرا، يضحك .. ويصنع معجزة هنا ينتج الفيلم.

غايو : دعونا نطور الفيلم مشهدا مشهدا لنرى الى أين يقودنا هذا. النهاية لا تهمنا الآن. الشخصية يمكن أن تبقى حية أو تموت . المهم أننا نملك القصة. وهي : بيروقراطي من بوغوتا، قطع الأطباء أمه في الحياة، يقرر تغيير حياته بصورة راديكالية ويبدأ بتحقيق حلم قديم : يتعرف على البحر. يصل الى قرية صيادين صغيرة ويسكنه قديسا، مثل خوزيه إيرنانديس ، طبيب يصنع معجزات. عندما يرى هو المذبح، عندما يرى نفسه مكرما في كل البيوت ، لأنه كما يبدو شبيها به — ينتهي بأنه هو القديس . هذه هي القصة . التفاصيل تأتي تباعا . الآن يجب أن نضمن أن تمتد القصة على مدى نصف الساعة فقط، اذا طالت ، ممكن أن تكون إخفاقا ، وهناك شيء يقلقني جدا : مشهد المذبح يجب ألا يشبه كثيرا سان غريغوريو ، لأن القرية كانت مقدسه . صحيح أن الفاتيكان يضاهي، لكن حتى الآن لم يقرر ، لكن ليس بالامكان فعل شيء انه تيار جارف لا يمكن إيقافه والاتقاء ان يعجبهم أن نمزج مع القديس هذا.

راينالدو : بالنسبة إليه فإن الوقائع تامة. أحدهم يطلب منه أن يشفي مريضا، بأن يضع كفه على المكان الفلاني، وفي البداية يتردد الشخص لكن في النهاية يوافق.. وتجي منه المعجزة .

غايو : هذا سيكون النهاية . الرجل كان في وضع رافض لكن مثلما هو الشبه مثلما هو إصرار الاتقاء، بأن يضع القديس في النهاية الكف على الطفل المريض هذا أو الذي يحتضر الذي حلوله له لنترو... معجزة الفيلم من الممكن أن ينتهي محتويا على وجه الشخص، حائرا لا يعرف ما الذي حدث، هو نفسه لا يوضح ما الذي حدث ، لأن الفيلم ليس عن الطفل اذا كان سيبحث أملا انه عنه وقديسه غير المتخيلة . في اللحظة التي يقرر فيها بنعم، بأن يضع الكف على المريض، كان يحمل راية الاصرار — ليقول له في اسبيرانتو لاتيني .

روبيرتو : تبدو أن القصة الأخرى قصة الشخص المحكوم بالموت ، بطلت أن تعنيانا.

غايو : الموت هذا هو غدر بسيط يجعله يسافر. ما يهم هنا هو رؤية كيف أن هذا الشخص، الذي امتلك حياة رماندية، يتوصل للعيش في حياة قديس.

روبيرتو : انهما شيئا مختلفان. يجب أن نشغلهم أكثر. غايو : حتى وليس من الجواب الحديث عن تورم الكبد في

البداية المصادفة تبدأ مع الشخص وهو يسأل الطبيب: «كم من الزمن تعتقد حضرتك تبقى لي حتى الآن؟». والطبيب يجيب «الامر مشروط. من الممكن أن تكون ثلاثة أشهر مثلا تكون ثلاث سنوات». ولا يفصل أكثر من هذا الحوار.

ثيسيليا : المرأة تنتظر في القرية ، بجانب البحر.

راينالدو : آه ! كنت نسيت امر البحر!

ثيسيليا : المرأة السوداء ، هل تتذكرون؟ عندما يصل هو تقول له هي : «اننا كنا ننتظرلك. موهبة المرأة تدهشه، رغم اننا لا نعرف حتى الآن انها هي الموت.

غايو : المرأة كانت ظلت طافية فوق الماء هناك لأن في الرؤية الجديدة هذا لم يعد مهما. المهم الآن هو عدم يقينه هو. كم من الزمن بقي لي في الحياة؟ هل سامعني كثيرا؟

روبيرتو : المشكلة ، الآن ليست هي الحياة التي ملكها ، إنما الحياة التي بقيت له.

غايو : كلا الحياة التي ملكها هي التي توضح قراره. هو يريد تحرير نفسه لذلك لا يدخل مستشفى ولا يغلق الباب على نفسه في البيت لكي يدللوه، إنما يرمي بكل شيء باتجاه الغير.

سوكورو : انه أفضل شيء ممكن أن يحدث له في الحياة.

غايو : أكثر مما يستطيع هو نفسه تصويره يتوصل لامتلاك كل شيء السلطة والسعادة.

روبيرتو : يحقق نفسه بالصدفة. دون أن يقرحه على نفسه يتوصل الى تحقيق شخصه. هذه هي القصة.

غايو : انه فيلم صدف . يحاول أن يمتد أكثر من نصف الساعة، لكن يجب أن نتمسك بها داخل الفيلم، في كل الأحوال لكيلا يتركنا نتردد ولا قيد أنملة. لأنه إذا تركنا نتردد سنقول مباشرة : ايه؛ وهذا كيف ؟ وهذا لماذا؟

مونولو : اعتقد انه لا ينقصنا أن ندور حول القصة.

غايو : إذن أنت نفسك، مع المعلومات التي عندك تكلفك بتطويرها . عندما تكون انتهيت من النسخة الأولى، تعرضها علينا.

ماركوس : عندي قصة أخرى.

غايو : حسنا ما هي قصة cachaco الغندور هي أسد ميت، همنجواي كان يقول بأن كتابا منتهي هو أسد ميت. هكذا لنرى قصة ماركوس. أو نقضون أن تستريحوا ؟ كل مرة عندما يخرج أسدي الميت، أول ما يسألني الصحفيون «والآن ما الذي تكتبه ؟». «بيناس — أقول لهم — حتى انتم لا تتركوني استرح قليلا وللحكيم من خلال وجوهكم، ربما ليست هي فكرة سيئة . ربع ساعة تبدو لكم جيدة؟

عبدالله بن أبي اسحق واضع القياس النحوي

خالد الكندي *

مقدمة :

في الفترات التاريخية القديمة التي لا يجد الباحث لها مصادر تعينه على معرفة ظروفها ، تظل الظنون والاحتمالات النتيجة النهائية لموضوع البحث ، ويظل هذا الموضوع معلق اليقين حتى يتوافر للباحث من المصادر ما يعينه على إعادة النظر فيما قال .

ويحتي هذا من ذلك الذي يلتمس له ما يعينه على اثبات مضمونه ، وقد اتجهت فيه الى تحليل الآراء المتناقضة وترجيح الأقوال المتقاربة ، مع تقريب المستصعب ، وتجميع المستصحب ، ثم فك المتداخلات ، ودفع المتناقضات .

إنه بحث يضع عبئه في تاريخ النحو العربي قبل فترة النضج ، أي أنه يقذف بنفسه في تلك الفترة الغائمة التي كان يصعب معها حل المصطلحات المشتبكة ، وتمييز الفروق بين الدراسات اللغوية المختلطة .

إنه بحث عن شخصية لغوية أزعم أنها كانت أول من حركت الدرس النحوي الى الوجهة الصحيحة بما حضت عليه من ضرورة استخدام القياس ، وجعله منهج النظرية البصرية الأولى في تاريخ النحو .

هذه الشخصية هي شخصية عبدالله بن أبي اسحق الحضرمي (ت ١١٧ هـ) الذي كان من طبقات النحاة الأوائل ، ممن حاولوا يبعجوا جديدة النحو فما استطاعوا إليه سبيلا ، حتى جاء عبدالله فكان له ما أراد .

إنني لا أجزم بأنه واضع القياس النحوي ، وإنما أحاول أن انتصر للرأي الذي أراه أوكد وأرجح دون قصد الانحياز أو المبالغة . فإن أصبت فمن فضل ربي ، وإن أخطأت فمن نفسي .

ترجمة ابن أبي اسحق

نسبه :

هو «عبدالله بن زيد بن الحارث الحضرمي البصري أبو بكر بن أبي اسحق» مشهور بكنية والده ^(١) ويكنى كذلك أبا عبدالله ^(٢) . لم يكن حضرميا بالنسب بل بالولاء ، ولأجل هذا هجاء الفرزدق (همام بن غالب ت ١١٥ هـ) بيت مشهور لأن عبدالله «كان يعيب على الفرزدق وينسبه الى اللحن ..

* باحث من سلطنة عمان .

فلو كان عبدالله مولى هجوته

ولكن عبدالله مولى المواليا (٣) (٤)

زمانه :

لم أقف على مصدر يحدد ولادة ابن أبي اسحق وإنما اختلفت المصادر في عام وفاته ، ولكن عبالرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت ٩١١هـ) في بنية الوعاة يذكر سني حياته حيث يقول :... مات سنة سبع وعشرين ومائة عن ثمان وثمانين سنة^(٥) ، وهذا يعني أنه ولد سنة ٣٩ هـ إن صح ذلك.

وفي تهذيب التهذيب أنه توفي سنة ١٢٩ هـ^(٦) ، وجاء في تاريخ العلماء النحويين أنه توفي سنة تسع عشرة ومئة^(٧) ، وأشار بعضهم الى فترة وفاته بطرق أخرى ، فخليفة بن خياط العصفري (ت ٢٤٠هـ) في طبقاته يرى أنه مات في ولاية الخليفة الأموي مروان بن محمد (١٢٧ - ١٣٢ هـ)^(٨) وأقادتنا مصادر أن وفاته حصلت قبل وفاة تلميذه عيسى بن عمر النقفي وصاحبه أبي عمرو زيان بن العلاء (ت ١٥٤ هـ) اللذين عاصرها^(٩) . ويبدو لي أن التاريخ الأكثر تحديداً ووروداً هو سنة ١١٧ هـ^(١٠).

مكانه :

وأما أصله ومنشأه ومستقره ، فإن نسبة المصادر إياه الى البصرة بالقول إنه البصري^(١١) ، وجعله في طبقات ناجة البصرة^(١٢) ، ثم قول السيوطي عنه في مـزهـره إنه أعلم أهل البصرة وانتقلهم^(١٣) كل هذا يدلنا على أنه ولد في البصرة وقطنها ، وأنه سافر في طريقهم ومنهم ، بل إنه أحد أركان المدرسة البصرية كما سنرى .

علمه وشيوخه :

اهتم ابن أبي اسحق بالعربية والقراءات لا من قبل الجمع والرواية والمعرفة ، بل من قبل الوضع والحداثة والتخريج والتنظير ، فكان أن اشغل بقواعد اللغة وأقيستها ، وتخريج القراءات القرآنية على ما صح عنده من القياس .

ولم تكن مبادرة الاشتغال بقواعد اللغة لديه عن إبداع لم يسبق إليه ، بل جاء تائراً بمراث المدرسة البصرية ، واشتغالها بالنظر في اللغة ، ومحاولة الكشف عن أنظمتها ، والنفاذ الى أسرارها وكنهها ، حتى أصبح علم العربية يورث شيخاً عن شيخ ، فقد جاء في المـزهـر : أن أبا اسحق أصحاب أبي الأسود (ظالم بن عمرو ت ٦٩ هـ) عنبة القليل (ابن معدان المـهـري) . وأن ميمونا الأقرن أخذ عنه بعد أبي الأسود ، فـراس الناس بعد عنبة وزاد في الشرح ، ثم توفي ليس في أصحابه أحد مثل عبدالله بن أبي اسحق الحضرمي ، وكان يقال عبدالله أعلم أهل البصرة وانتقلهم^(١٤) .

ولم يكن ميمون الأقرن أستاذه الوحيد بل «أخذ القرآن من يحيى بن يعمر (العـدـواني ت ١٢٩ هـ) ونصر بن عاصم (الليثي ت ٨٩ هـ) وروى عن أبيه عن جده عن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه»^(١٥) . ويمكننا أن نعي مدى سعة علم الحضرمي حين نعلم أنه استقى

علمه من شيوخ كلهم من أئمة البصريين ونوابغهم فكان لا بد أن يفوق التلميذ أساتذته ، فدعنا نعرض أسماء شيوخه ومكانتهم العلمية لنلندل على ذلك فيما يلي

١ - عنبة القليل : أبا عمر تلاميذ الدؤلي والمقدم على غيره في مجالس اللغة والأدب .

٢ - ميمون الأقرن : وريث عنبة في العلم وأبرز تلامذته .

٣ - نصر بن عمرو : زعموا أنه «أول من وضع العربية»^(١٦) ، وروى عن عمرو بن بن دينار (١٢٥ هـ) فقال : «اجتمعت أنا والزهري (ت ١٢١ هـ) ونصر بن عاصم ، فتكلم نصر ، فقال الزهري : أنه ليقلق بالعربية ثقيلًا»^(١٧) .

٤ - يحيى بن يعمر : كان أستاذ أولئك الثلاثة^(١٨) ، وحكي أنه خطا الحجاج بن يوسف الثقفي (ت ٩٥ هـ) ذات مرة فغناه الى خراسان^(١٩) .

هكذا كان شيوخ ابن أبي اسحق : النخبة العليا ، والصفوة الأولى : المقدمين في العربية ، وأبرز الناس في فهم اللغة — ذلك الوقت ، فكيف يكون تلميذهم؟

إن كثيراً من الروايات تجمع على أنه كان من أكبر أئمة البصريين ، وأعلم أهل زمانه في اللغة العربية ، وتكفي رواية أبي سعيد الحسن بن عبدالله السراج (ت ٣١٨ هـ) أنه قال : «... وسمعت رجلاً^(٢٠) يسأل يونس (بن حبيب الضبي ت ١٨٢ هـ) عن ابن أبي اسحق وعلمه ، فقال : لو كان هو المدج سراً ، هو ، في الغاية» ، قال : فابن علمه من علم الناس اليوم؟ ، قال : لو كان في الناس اليوم من لا يعلم إلا علمه لضحك به ، ولو كان فهم أحد له ذمته وفناؤه ، ونظر نظره كان أعلم الناس»^(٢١) .

هكذا كان يوصف الحضرمي : هو الغاية!! .. وعلى الرغم من قوة علوم عصره في العربية بالنسبة الى المتأخرين ، إلا أنه وضع من مناهج النحو وأحاط من علوم العربية ما لم يصنعه غيره ، حتى صار هو المرجع الذي يجد السائل عنده جواب مسائله وراحته ضمهـر .

وقبل أن انتقل الى تلامذته ، أشير الى أن أكثر أساتذة الحضرمي تأثراً فيه هو نصر بن عاصم ، ويدل على هذا كثرة القراءات التي وافقه عليها وقراءه على نمط قراءته ، وقد روى السيوطي في بنية الوعاة ما يدل على مسارعتة الى متابعة شيخه نصر في القراءة ، فقال : «وكان نصر يقرأ (قل هو الله أحد الله الصمد) (٢٢) من تنوين (حـ) في الوصل ، فلما سمع الحضرمي بهذا ظل يقرأه حتى توفي»^(٢٣) .

تلاميذه :

على الرغم من مكانة ابن أبي اسحق التي تستقطب الطلاب للدرس اللغوي ، إلا أن المصادر القديمة لم تذكر لنا من تلاميذه إلا رجلاً يعدون بالأصابع ، وأكثرهم يفترون من سنه ، وهؤلاء

١ - عيسى بن عمر النقفي (ت ١٤٩ هـ) .

٢ - يونس بن حبيب الضبي (٩٤ - ١٨٢ هـ) .

٣ - فقيده يعقوب بن زيد بن عبدالله بن أبي اسحق ، أو هو يعقوب بن اسحق بن زيد بن عبدالله بن أبي اسحق (١١٧ - ٢٠٥ هـ)^(٢٤) .

٤ - أبو عمرو بن العلاء المازني (٧٠ - ١٥٤هـ).

فأما عيسى بن عمر فكان أوفق صلة به ممن عداه، وهو الذي حمل بكر ابن أبي اسحق من بعده، ووافقه في كثير قراءاته كما يلاحظ في كتب القراءات لاسميا لكتاب: الكشف عن وجوه القراءات السبع وعلوها وبحجها، من ذلك أن عبيدة قرأ (ويعادون إلا أنفسهم) سورة البقرة الآية ٩ بدون ألف - يعادون - وتبعه في هذا عيسى (٢٧٢)، وقرأ بن أبي اسحاق (غير المغضوب عليهم) سورة الحمد الآية ٧ وكذلك عيسى (٢٧٣).

ووافقه أيضا في قراءة (سلاما) بدل رفعها، (٢٧٧).

وأما يونس بن حبيب الذي وصف أستاذاه ابن أبي اسحق بأنه الغاية فله موقف آخر معه، فقد سئل يونس ذات مرة - وكان السائل كان مثلها لمعرفة شيء عن العلم الكبير ابن أبي اسحق - هل سمعت شيئا من ابن أبي اسحق؟ قال نعم - قلت له: هل يقول أحد الصوريين يعني السويقي؟ قال نعم، عمرو بن قعيق يقولها - وما تريد إلى هذا؟ عليك بباب من النحو يطرد وينقاس، (٢٨٨)

وأما حفيده يعقوب فكانت القراءات شغله الشاغل حتى أصبح من القراء العشرة، يجيد الوجوه النحوية المختلفة فيها، ولعل كل ذلك جعله بعيدا من دائرة التأثر الواضع بجده ابن أبي اسحق، فلا تكاد المصادر تذكر سوى أنه روى عنه (٢٩٤).

وأما أبو عمرو بن العلاء الذي كان من أئمة أهل البصرة في زمانه فإنه أخذ عن ابن أبي اسحق، وكان أوسع علما بكلام العرب ولغاتها وغربها من عبيدة بن أبي اسحق، وكان من جلة القراء الموثوق بهم، (٢٩٥).

ولم تكن علاقتهم علاقة تلمذة أكثر من كونها علاقة صبية، فقد كانا في وقت واحد، وربما استفاد كل منهما من الآخر، لأن أبيا عمرو كان مهتما بجمع مفردات اللغة ورواية الشعر، على خلاف الحضرمي الذي انصرف إلى ضبط تراكيب العربية وتقعيد أنظمتها، قال الخليل (بن أحمد الفراهيدي ت ١٧٠هـ): فكان عبيدة يقدم على أبي عمرو في النحو وأبو عمرو يقدم عليه في اللغة... (٢٩٦).

معنى القياس

للقياس نوعان فطري وعلمي.

١ - القياس الفطري: في كل لغة من لغات العالم يستطيع أفراد اللغة الواحد حتى الأطفال منهم أن يدركوا حدود لغتهم وقواعدهم بالظاهرة، لما رسخ في أنسابهم من نماذج مجردة للقرارد التي تسير عليها لغتهم، وبهذه النماذج للجردة يخضعون جميع ما يشابهها من مفردات وتراكيب تعترضهم، فالطفل الذي يدرك قاعدة الفراق بين المؤنث والمذكر ولو أنهما يستطيع بدوره أن يفرق بعد ذلك بين كل مؤنث ومذكر يأتيانه، حتى لو كان يسمعهما لأول مرة، فلو قلت للطفل

- محمد جاء وفاطمة .. اكمل، لقال لك وفاطمة جاءت.

- فإن قلت له أنقول : جاء مفضل لم جاءت مفضل؟ لقال لك جاء

مفضل. حتى لو لم يكن يعرف معنى (مفضل) هذا.

وقد تنبّه لهذا القياس الفطري القدماء، ففسي خصائص أبي الفتح عثمان بن جني (ت ٢٩٧هـ) «باب في أن ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب»، جاء فيه توضيح لهذا القياس أخذه ابن جني عن أستاذاه أبي عثمان بكر بن محمد المازني (ت ٢٤٩هـ):

«... ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب، ألا ترى أنك لم تسمع أنت ولا غيرك اسم كل فاعل ولا مفعول، وإنما سمعت البعض فقيست عليه غيره، فإذا سمعت (قام زيد) أجزأت: (ظرف بشر) و(كرم خالد)» (٢٩٧).

٢ - القياس العلمي:

وهو تقنين ذلك القياس الفطري وصياغته في نظرية ذات قواعد وشروط.

ولزيد الفهم نرى نوعين من المعارف.

١ - معارف تراكيبية تزداد بالحفظ بالنسبة للأكثر الانسان، وليس لها نظام يحكمها، ومثالها جمع المفردات اللغوية ورواية الشعر، وهي أمور تختلف وجهات النظر فيها، فقد سمع بيتا ففسره على غير ما فسره غيرك.

٢ - معارف صناعية تسمى العلوم Sciences، وتكون مقننة تحكمها قوانين جبرية لا تقبل الخلاف - إلا ما شذ منها - وهي معارف تدرك بالعلم والفهم والممارسة، ومثالها علم الرياضيات والطب والنحو والمعرفة، فإنك لو قلت : ٢+٤ يساوي ماذا؟ فإن الأجوبة بدون خلاف : يساوي ٦.

والقياس العلمي الذي نمنحه هو الذي نحتاج إليه العلوم لا المعارف، ومعناه أن تضع قانونا لظواهر مماثلة حتى يسهل التعبير عنها بصياغة مجردة، بدل التمثيل لها بولادة منها، وللتقريب لاحظ ما يلي:

نهب لخبك - نام حديد - تدرس زينه - حضر للجل.

فإنك تلاحظ أن كل اسم قام بالفعل مما سبق كان حقه الرفع (وعلامته الضمة أو الواو)، فإذا أردت التعبير عن هذه الظواهر اللغوية بقانون قلت : (كل فاعل مرفوع)، فهذا القانون يسمى قياسا (أو أصلا)، ويتضح منه ما يلي.

١ - أنه نموذج مجرد من غير طائفة بمصطلحين: فاعل - مرفوع، ولم يعبر عن هذه الظواهر بمثال من تلك الأمثلة كان تقول .

٢ - أنه نموذج شبيه يتبني بصفة. شاردة تأتي عن نسقها، ولا يعتد بأي مثال في اللغة يشذ عنها (مثل: خرق الثوب المسلم) لأن القياس يطبق على الغالب.

الحضرمي يضع القياس

اشكالات نسبة النحو إلى شخص بعينه:

علينا أن نعرف في البداية أن وضع النحو (أو العربية أو القياس) ينسب إلى جملة من المنظرين الأوائل بكلام العرب بداية من أبي الأسود الدؤلي حتى سيويه.

(ت ٥٧٧هـ) «وكان شديد التجريد للقياس، ويقال إنه كان أشد تجريدا للقياس من أبي عمرو بن العلاء، وكان أبو عمرو أوسع علما بكلام العرب ولغاتها وغريبها»^(٢٩).

- وفي «تهذيب التهذيب»، لابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢هـ) «وكان في زمن أبي إسحق عيسى بن عمر الثقفي وأبو عمرو بن العلاء، ومات قبلهما، قال - ويقال إنه كان أشد تجريدا للقياس»^(٣٠).

- وفي بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، للسيوطي (ت ٩١١هـ) - «قال السرياني: وكان أشد تجريدا للقياس، وأبو عمر أوسع علما بكلام العرب ولغاتها»^(٣١).

هكذا نلاحظ كيف نقلت المصادر الأخيرة ما جاء في المصادر الأولى نصا فلم تخرج عن عبارتها بشيء من التوضيح مطلقا.

٣ - وثمة ظروف اجتماعية وسياسية ومذهبية قد عانتها تلك الفترة أدت إلى انطماش كثير من الحقائق التاريخية، حتى غدا كل فريز ينسب الفضل إليه، فاختفوا في نسبة العلوم إلى أصحابها، كما اختفوا في الترجمة للقدماء، فمنهم من يطعن في عالم ومنهم من ينزهه، وأقرا شئت عن شخصية اللغوي المشهور عبد الملك بن قريب الأصمعي (ت ٢١٦هـ) كمثل هذا.

٤ - لا يوجد لنا كتاب أقدم من كتاب سيبويه في النحو العربي وهو سفر يخلو من مقدمة وخاتمة وتوضعان شيئا نطمع أن نعرفه عن تاريخ النحو العربي وأعلامه الأوائل من المؤسسين.

وإن، إذ كان الأمر كذلك فكيف لنا أن ننسب وضع المنهج النحوي - القياسي - إلى عبيدة بن أبي إسحق؟ والجواب أنه بلا ضابط إلى الأدلة النقلية - الروايات - المتعددة التي تؤكد هذا، فإن هناك أدلة علمية تتمثل في نماذج وأمثلة من أقيسته مبنوثة في الكتب اللغوية، فها اجتمعت الأدلة النقلية والتطبيقية فليس لنا إلا أن نقر بأنه وأوسع منهج النحو العربي، أن أن يظهر ما يتناقض هذا الزعم بأدلة أقوى وأوثق. وسيكون حديثنا التالي عن أدلة وضع الحضرمي القياس النقلية ثم التطبيقية.

أولا : الأدلة النقلية

ذكر ابن سلام الجمحي في طبقات الشعراء... ثم كان من بعده عبيدة بن أبي إسحق الحضرمي، فكان أول من بجع النحو ومد القياس واللال، وكان معه أبو عمرو بن العلاء وبقي معه بقاء طويلا، وكان ابن أبي إسحق أشد تجريدا للقياس، وكان أبو عمرو أوسع علما بكلام العرب ولغاتها...^(٣٢).

فكان النحو قبل الحضرمي كان مبهما لا يعرف اللغويون كيف يتناولونه، وبأي منهج ينظّمون قواعده، حتى جاء الحضرمي ففكر شوكة النحو، وبجع حديثه المستعصية بما ابتكره من قياس. لكن الدكتور الطواني له وجهة نظر معارضة في هذا الموضوع، فهو يقول في كتابه المفصل في تاريخ النحو العربي - «إن القياس الذي أراده ابن سلام - في قوله - إنما هو قياس المتكلم لا قياس النقيض واللغوي، والفرق بينهما أن الأول لا يعدو أن يكون من تلك الضوابط التي يعيها أصحاب اللغة ويجتذبتونها في أنفسهم، ثم يركبون عر

ودك لأن حدود النحو وموضوعاته في تلك الفترة - وإلى عهد متأخر - ظلت متداخلة مع المعارف والعلوم الأخرى لاسيما اللغة والأدب، فلا يكاد عالم من أولئك المشتغلين الأوائل يقدم خدمة للعربية كنقطة المصحف وإعجابه، أو إرشاد الأعاجم إلى النطق الصحيح، أو تصويب الأخلاء المسوغة من العامة، إلا وتجد أهل زمانه يعتبرونه واضع العربية ومؤسس النحو.

ويبقى السؤال مغلقا - واضع النحو العربي بالفعل؟ وإن الإجابة عن هذا التساؤل تعوقها أمور منها

١ - كانت تلك الفترة الياقة في حياة النحو العربي فترة تخبط في تحديد الفروق بين علوم اللغة، وعدم اتفاق على مصطلحاتها، فكانت المباحث اللغوية المختلفة مختلطة بعضها ببعض، ولا أدل على ذلك من الصفة الموسوعية التي نلاحظها في كتب التراث العربي، فلا عجب بعد ذلك أن تجد كتب التراجم والطبقات القديمة تنسب وضع النحو إلى أكثر من علم من أعلام المشتغلين بعلوم العربية الأوائل، ويمكننا أن نصرب مثلا على هذا كتاب «أخبار النحويين البصريين» لأبي سعيد السرياني (ت ٢٦٨هـ)، وهو من أقدم تراجم النحويين النتقبة، وتراه ينسب وضع النحو والعربية إلى أعلام عدة بالنصريح أو الاشارة

- ففي حديثه عن أبي الأسود الدؤلي، يذكر أنه وضع باب الفاعل والمفعول لم يزد عليه^(٣٣).

- وفي حديثه عن الشخصية التالية مباشرة (نصر بن عاصم) ذكر أن خلافا للهاء قال - «سالت نصر بن عاصم وهو أول من وضع العربية»^(٣٤).

- وفي حديثه عن الشخصية الثالثة (يحيى بن يعمر) يظن أنه زاد أبوابا في النحو عما كان عليه كتاب أبي الأسود^(٣٥).

- وفي حديثه عن ابن أبي إسحق يذكر أنه كان أشد تجريدا للقياس من أبي عمرو بن العلاء^(٣٦).

هكذا نلاحظ أن هذه الأقوال لا تقدم لك جوابا شافيا عما نسال عنه، وهي روايات في كتاب واحد فكيف الحال في الكتب المختلفة،

٢ - ظلت كتب التراجم المتأخرة تنقل عما ورد في كتب التراجم المتقدمة دون تحقق وتنقيح، حتى إنها تكاد تطابقها في ألفاظها، مما أبقي على الحقائق القديمة المتناقضة دون تغيير، وهو أمر يؤسف الدارسين، بأن ما قاله المتأخرون من نسبة النحو إلى فلان أمر صحيح، لأن المتأخرين يدركون المقصود بالنحو، والحقيقة أنهم إنما يعيدون وينقلون ما قاله القدماء إلى حد التناص، ويمكننا أن نعرض جانباً من هذه النقول المتماثلة مما جاء عن صفة القياس عند عبيدة بن أبي إسحق

- جاء في طبقات محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣٣هـ) - «... وكان ابن أبي إسحق أشد تجريدا للقياس، وكان أبو عمرو أوسع علما بكلام العرب ولغاتها»^(٣٧).

- وجاء في «أخبار النحويين البصريين» لأبي سعيد السرياني (ت ٢٦٨هـ) «ويقال إن ابن أبي إسحق كان أشد تجريدا للقياس، وكان أبو عمرو أوسع علما بكلام العرب ولغاتها وغريبها»^(٣٨).

- وفي «منه الألباء في طبقات الأديباء» لأبي البركات ابن الأنباري

ونفها عباراتهم وأقوالهم ، أما الآخر فهو ما صار يستخدم في دراسات التأخرين من أصحاب الفقه أو اللغة ، وهو يقوم على حمل ظاهرة مجهولة في ظاهرة معروفة ، تجمع بينهما علة واحدة ، صحيح أن المتكلم يقيس الأشياء بعضها على بعض ، ولكنه قياس عقوي لا حظ له من التفكير.....^(٤٦)

ويستدل الدكتور على رأيه بما يلي :

١ - وإن ابن سلام وضع في مقابل (تجريد القياس) عند الحضرمي ، (سعة العلم بكلام العرب) عند أبي عمرو ، فابو عمرو كان يعني بظواهر اللغة الخارجية . أما الحضرمي فكان ينفذ إلى داخلها ويلاحظ القوانين التي تحكم أبينيتها^(٤٧) .

٢ - وإن ابن سلام نسب القياس إلى أبي الأسود الدؤلي نفسه ، قال : «وكان أول من أسس العربية وفتح بابها وأنهج سبيلها ووضع قياسها أبو الأسود الدؤلي»^(٤٨) أفريد من ذلك حمل ظاهرة على ظاهرة أخرى لعله جامعة بينهما كان يفعل المتكلم العادي ، أم يريد أنه استنبط الزوائد واهتدى إلى الضوابط كما فعل النحاة والفقهاء^(٤٩) .

٣ - ويأتي مصطلح القياس في كلام لابن سلام في موضع آخر لا يمكن أن ينصرف إلى غير القاعدة أو الضابط الخارجي ، وأهم من ذلك أنه يأتي في كلام للحضرمي نفسه ، يقول ابن سلام : «وآخرني يونس ابن أبي اسحق قال للفردق في مديحه يزيد بن عبد الملك (١٠١ - ١٠٥هـ) .

ستغلبن شال الشام تضر بنا بحاصب كنديف القطن مثور على عرائضنا بلقي وأرجلسنا على زواحف تزي جفها رير^(٥٠) قال ابن أبي اسحاق أسأت ، إنما هي «ير» وكذلك قياس النحو في هذا الموضع^(٥١) .

٤ - ورأيه تلك الأدلة ما نقله ابن سلام عن أبيه قال : «وقلت ليونس هل سمعت من ابن أبي اسحق شيئاً؟ قال : قلت له : هل يقول أحد (الصويق) يعني (السويق)؟ قال : نعم ، عمر بن تميم تقولها ، وما تزيد لي هذا ؟ عليك بيباب من النحو يطرد وينقاس»^(٥٢) ففي هذا الحر سجد الحضرمي يفسر بين ضربين من الدرس اللغوي : «درس يقوم على الاستعانة بالذاكرة والاستظهار ، وآخر يقوم على الضوابط والقواعد المطردة»^(٥٣) .

وللاجابة على حجج الدكتور الفاضل أقول

١ - إذا كان قياس الحضرمي هو قياس المتكلم العادي ، فلماذا يشنر الحضرمي بالقياس ؟ ، ومن من العرب في ذلك الوقت لا يعرف القياس القطري الذي جبل عليه ؟

٢ - ثم إن نسبة القياس إلى أبي الأسود الدؤلي إنما يثبت ما قلناه من كتب التراجم والطبقات القديمة كانت تتناقض نفسها ، لأن مؤلفيها كانوا يصيبون فيها الروايات المنقولة حتى لو كانت مختلفة الآراء ومتناقضة الأقوال في كتاب ابن سلام أحد هذه الكتب المتناقضة .

٣ - ثم إن هناك شهادات أخرى من علماء نحاة عرفوا القياس ولا أحد يشك في معرفتهم به يشهدون للحضرمي بأنه صاحب قياس تدريجي ونصوص النحو ومنهجه من ذلك شهادة الخليل بن أحمد الذي له نقله في تنظير النحو على النحو الأكمل ، فقد جاء في المزهو للسويطي

«قال الخليل : فكان عباده يقدم عن أبي عمرو في النحو ، وأبو عمرو يقدم عليه في اللغة ، وكان أبو عمرو سيد الناس وأعلمهم بالعربية والشعر ومذاهب العرب»^(٥٤) .

٤ - ثم إن الدكتور يعترف بأن ما جاء في كتب النحاة يؤكد أن الحضرمي صانع القياس ، على خلاف ما جاء في كتب التراجم والطبقات ، وإنه فما الداعي إلى إبطال نسبة القياس إلى الحضرمي في كتب التراجم والطبقات وإثباتها في كتب النحو ؟

- فهو يقول عن كتب الطبقات والمؤرخين :

«إن كل ما نقله المتأخرون عن نحو الحضرمي يصدر عما جاء في طبقات ابن سلام ، إلا أن بعضهم - كالأنباري - خلط في النقل عنه ، فأوقع بعض المعاصرين في أوهام تنسب إليها في الفقرات التالية ، كما أن بعض ما جاء في ابن سلام لم يفهم في الوجه الذي أريد منه بل التوى عند بعض المعاصرين فكان من جراء ذلك ما نجاه عندهم من أحكام يحوطها الوهم من كل جانب»^(٥٥) .

- ثم يقول عن كتب النحاة والقراءات :

«وما في كتب النحاة يحقق صدق ما ورد في نفوس المؤرخين والرواة فاستنبط الأقيسة ومدها وتساويل ما يخرج عليها هي الأسس التي تتضح لنا في النصوص المنقولة»^(٥٦) .

هناك روايات أخرى تشير إلى توصل ابن أبي اسحق إلى القياس ، منها ما قيل لـ : «عبد الله أعلم أهل البصرة وانتقلهم ، ففرع النحو وقامه ، وتكلم في الهمز حتى عمل فيها كتاباً مما أملاه ، وكان رئيس الناس وواحد»^(٥٧) .

وجاء في بقية الوعاة : «عبد الله بن زيد الحارث الحضرمي البصري أبو بحر ابن أبي اسحق ، مشهور بكنية والده ، وهو الذي له لقياس ، وشرح الغلال»^(٥٨) .

- والذي يصل إلى العلل لابد له من معرفة القياس ووضع القاعدة في البداية ثم يعمل لهذه القاعدة .

وفي طبقات الزبيري^(٥٩) : «... وهو أول من بعج النحو ومد القياس وشرح العلل ، وكان مثالا إلى القياس في النحو»^(٦٠) فاعتراف الزبيري بأن الحضرمي أول من مد القياس وأنه كان مثالا إلى القياس في النحو ، يجلسنا نفهم أن اللغويين قبله كانوا على غير دراية بالطريقة السليمة لتناول قواعد الكلام وكيفية تنظيمها وكشف ضوابط طرائقه المختلفة ، حتى جاء الحضرمي ففضل القياس ومال إليه وجعله السبيل إلى الوصول إلى وضع قواعد الكلام العربي ، وهذا يزيدني ثقة فيما قلته عن وضع الدراسات النحوية قبل ابن أبي اسحق .

«وسئل عنه - أي عن ابن اسحق - يونس : فقال : هو النحو سواء ، أي هو الغاية فيه»^(٦١) .

وهذا يعني أن النحو نضج منهجا ودراسة عند ابن أبي اسحق رحمه الله ، فكان ما توصل إليه من منهج قياس جعل الدرس اللغوي في البحث عن القواعد الكلامية يصل إلى غايته ، فلم يعد من جاء بعده يشكل عليه إدراك موضوعه ، والدوخ فيه ، فلم يعض سبوت طويل بعده إلا وكان الخليل قد شكل معظم أبواب النحو ، وجاء سيبويه ليضع الخلاصة الأخيرة التي أفرزها من قبله ، في كتابه المشهور .

قال السيوطي في مزمهره : «... إلا أن النص انتهى إلى سيبويه^(١٠٠)، بعد أن سرد أكثر النحاة من عهد أبي الأسود الدؤلي حتى عهد الخليل

الأدلة التطبيقية : أمثلة من قياساته:

أولا جاء في (الكتاب) : «... وإنما كان المؤنث بهذه المنزلة ولم يكن للمذكر. لأن الأشياء كلها أصلها التذكير ثم تفتص بعد، فكل مؤنث شيء، والشيء يذكر فالتذكير أول هو أشد تمكنا كما أن النكرة هي أشد تمكنا من المعرفة لأن الأشياء إنما تكون نكرة ثم تعرف، فالتذكير قبل، وهو أشد تمكنا عندهم فالأول أشد تمكنا عندهم، فالنكرة تعرف بالآلاف واللام والاضافة وبأن يكون علما، والشيء يختص بالتأنيث فيخرج من التذكير كما يخرج المنكر إلى المعرفة، فإن سميت المؤنث بعمرى أو زيد لم يجر الصرف، هذا قول ابن أبي اسحق، وأبي عمرو فيما حدثنا يونس، وهو القياس، لأن المؤنث أشد ملازمة للمؤنث، والأصل عندهم أن يسمى المؤنث بالمؤنث، كما أن أهل تسمية المذكر بالمذكر»^(١٠١).

ثانيا العلوم في الاستثناء (وهو اخراج شيء من حكم شيء سبقه) أنه اذا كانت جملة المستثنى منه (الحكم) تامة منفية جاز في المستثنى الوجهان. النصب على الاستثناء أو الرفع على البطل من المستثنى منه فنقول : - ما بالمدينة دار غير واحدة - أو : ما بالمدينة دار غير واحدة.

والمعلوم أيضا انه إذا تكرر الاستثناء لم يجر أن يكون المستثنيان منصوبين معا أو مرفوعين معا، بل لا بد أن أحدهما مرفوعا والآخر منصوبا، لأن المستثنى الأخير لا بد أن يخرج من حكم المستثنى الأول

فإن قلت: ما جاء أحد إلا زيد إلا عمرا.

فإنه إما أن ترفع (زيد) وتنصب (عمرو) فيكون المعنى ما جاء أحد إلا زيد استثنى عمرا من المجيء الذي هو حكم زيد. وإما أن تنصب (زيد) وترفع (عمرو) فيكون المعنى ما جاء أحد استثنى زيدا من المجيء الذي هو حكم (عمرو) وأما عمر فقد جاء.

وهذا معناه أن (عمرو) هنا هو البطل من (أحد) وهو المستثنى الأول والمخرج (ان زيدا) هو المستثنى الثاني من حكم عمرو لكته قدم عليه.

والقياس في ذلك أن (نفي النفي إثبات) كما يتضح الأمر من الجدول التالي

ما جاء أحد	إلا عمرو	إلا زيدا
الحكم معي المجيء	الحكم معي المجيء	الحكم معي المجيء
إثبات المجيء	إثبات المجيء	نفي المجيء

وعلى ذلك أنشد بعض الناس هذا البيت رفعا للغرزدق
ما بالمدينة دار غير واحدة - دار الخليفة - إلا دار مروان
جعلوا (غير) صفة بمنزلة (مثل)، ومن جعلها بمنزلة الاستثناء

لم يكن له بد من أن ينصب أحدهما وهو قول ابن أبي اسحق^(١٠٢). وهذا يعني أنك لو اعتبرت (غير) صفة للمبتدأ : (دار) الأولى فإن المستثنى بعد إلا : (دار) الأخيرة - يجوز فيه الرفع على البطل من المبتدأ ويجوز النصب على الاستثناء، والمعنى ما بالمدينة دار صفحتها أنها غير واحدة - وهي كذلك دار الخليفة - إلا دار مروان أو دار مروان.

وإن اعتبرت (غير) هي المستثنى جاز لك أن ترفعهما على البطل أو تنصبها على الاستثناء، فإن رفعتها وجب نصب (دار مروان)، وإن نصبتها وجب رفع (دار مروان)، لأن (دار مروان) إنما هي مستثنى من حكم المستثنى الأول، ولا يقبل القياس أن يأخذ اثنان الوظيفة الاعرابية نفسها.

وقياس الحضرمي هذا يذكركنا بقياس النحويين في باب التنازع حيث يجب أن يكون (لكل فعل فاعل) فلا يأخذ فاعل وظيفتين بأن يكون فاعلا لفظين.

ثالثا : جاء في «مشكل إعراب القرآن»

«قرأ الحسن (صاد) "أول آيات سورة ص" بكسر الدال لالتقاء الساكنين. قيل هو أمر من : صاد يصادي، فهو أمر مبني بمنزلة قولك : رام زيدا وعاد الكافر، فمعناه صاد القرآن بعلمك أي قابله به .. وقرأ ابن أبي اسحق - (صاد) بالكسر والتثنية، عر القسم، كما تقول : الله لأفعلن - على إعمال حرف الجر وهو محذوف لكثرة الحذف في باب القسم»^(١٠٣).

- فابن أبي اسحق يلاحظ كثرة الحذف في باب القسم وأطراره، فيجوز على القياس حذف حرف القسم الجار مع إعماله كما يحذف غيره ويقدر في باب القسم.

رابعا : لا تحذف حروف الجر إلا في حالات ضيقة، منها إذا وقعت بعدها (إن) أو (أن) كما في قولك

- تعاهدنا أن نؤدي حق الله - تعاهدنا على أن نؤدي حق الله.

- لا يزعم مسلم أنه محسن - لا يزعم مسلم بأنه محسن.

أما حروف العطف فهي لا تحذف مطلقا، ولذلك قالوا يجوز لك أن تقول في أسلوب التحذير

١ - إياك وإن تفعل كذا.

٢ - إياك من أن تفعل كذا.

٣ - إياك عن أن تفعل كذا

فإن حذفت وقلت

إياك أن تفعل كذا، فإن هذا يعني أنك حذف حرف الجر وليس حرف العطف (لأن) ، لأن حرف العطف لا يمكن حذفه، وأما حرفا الجر (وهما) من وعن في المثالين (٢ - ٣) فيجوز حذفهما لمجيء (أن) بعدهما.

فإن قلت (إياك زيدا) فإنها جملة لا تصح إن قدرت حرف العطف محذوفا لأنه لا يحذف مطلقا، كما لا تصح هذه الجملة إن

تدبرت حرف جر محذوفاً لأنه لم تقع (إن) بعده. ولأجل اطراد هذه القاعدة على القياس رأى ابن أبي اسحق أنه يجب في هذه الحالة تقدير محذوف في قولنا (إياك زيداً) وهو (إياك اتق، زيداً)، وهذا لكيلا يخالف التقدير ما اطرد في اللغة من عدم جواز حذف (الواو) ولا حذف الجر (من - عن) دون وجود (إن - أن).

- جاء في كتاب سيبويه: ولو قلت (إياك الأسد) تريد: .. من الأسد .. لم يجز كما جاز في (إن) إلا أنهم زعموا أن ابن اسحق أجاز هذا البيت:

إياك إيساك المراء فإنه الى الشر دعاء ولشر جالب (٦٤)
- كأنه قال إياك .. ثم أضمر بعد إياك فعلاً آخر فقال: اتق المراء (٦٥)

خامساً جاء في المحتسب لابن جني:

ومن ذلك قراءة النبي ﷺ وأبي الفضل وعبدالله بن أبي اسحق وعاصم الجحدري وعيسى بن عمر الثقفي: (هدي). قال أبو الفتح: هذه لغة قاشية في هذيل وغيرهم أن يلقبوا الألف سبقوا هوي وأعتقوا هواهم فتخروا وأكل كل جنب مصرع وروينا عن قطرب (محمد بن المستريرت ٢٠٦هـ) قول الشاعر

يطوف بي عكب في معد ويطعن بالصملة في قفا
فإن لم تثارأ لي من عكب فلا أرويتأ أبداً صدياً
قال في أبو علي: وجه قلب هذه الألف لوقوع ياء ضمير المتكلم بعدها أنه موضح ينكسر فيه الصحيح نحو هذا غلامي، ورايت صاحبي، فلما لم يتمكنوا من كسر الألف قلبوها ياء، فقالوا هذه (عصي) وهذا (فتي) أي هذه عصاي وهذا فتاتي، وشبهوا ذلك بقولك مررت بالزبدین: لما لم يتمكنوا من كسر الألف للجر قلبوها ياء، ولا يجوز هذا أن قلب ألف التثنية لهذه الياء فتقول هذان غلامي، لما فيه من زوال الرفع، ولو كانت ألف عصا ونحوها علماً للرفع لم يجز فيها عصي (٦٦).

فا نظر كيف فضل الحضرمي تلك القراءة غير المشهورة لأجل أنها تناسب القياس الذي يفترض أن ما قبل ياء المتكلم يكون مكسوراً على الاطراء، فجعل هذا القياس يشمل الأسماء المنصورة أيضاً. ولعل أستاذنا أن يقول في النهاية: إن تثنية ابن أبي اسحق في القياس والميل الى كل الشواهد التي توافقه جعله يأخذ في أحيان كثيرة بالشاذ فيخالف ما اشتهر عند العرب وشاع سماعاً، لأنه يخالف القياس الذي ينسب عليه نظريته النصوية. ولهذا عارض الشعراء لاسميا الفرزدق فيما جاءوا به من شعر يخالف قياسه، ولعل هذا هو السبب الذي جعل القدماء يقولون عن الحضرمي: وكان يطعن على العرب ويعيب الفرزدق وينسبه الى اللحن (٦٧).

الهوامش

١ - السيبوي: عبدالرحمن بن أبي بكر - بنية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة

٢ - ق: محمد أبو الفضل إبراهيم - المكتبة العصرية - بيروت - ط ١٩٦٦م - ص ٢٤٢.

٣ - ابن الأثير: علي بن أبي الكرم الشيباني - الكاشف في التاريخ - دار صادر - بيروت - ط ١٩٨٢م - ص ٢٤١.

٤ - لم أجد البيت في ديوان الفرزدق الذي جمعه إيليا الحارث وأما هو بيت ميثوث بكثرة في كتب النحو واللفظ.

٥ - السيبوي - بنية الوعاة - ص ٤٢.

٦ - ابن حجر: أحمد بن علي العسقلاني - تهذيب التهذيب - مجلس دائرة المعارف النظامية - حيدر آباد - الهند - ط ١٣٦٦هـ - ج ٥ ص ١٤٨

٧ - ابن مسعود: للفصل بين محمد - تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم - ق: عبدالفتاح محمد الحلو - هجر - المجوزة - ط ١٩٩٢م - ص ١٥٤

٨ - الحضرمي: أبو عمرو خليفة بن خياط - كتاب الطبقات - ق: أكرم ضياء العمري - دار طيبة - الرياض - ط ١٩٨٢م - ص ٢١٥

٩ - أريج: علي ابن حجر تهذيب التهذيب ج ٥ ص ١٤٨

١٠ - وكذلك: ابن الأثير: أبو الكرام عبدالرحمن بن محمد - نزعة الأسماء في طبقات الأدباء - ق: إبراهيم السامرائي - مكتبة المفار - الزرقاء - الأردن - ط ١٩٨٥م - ص ٢٨

١١ - راجع: ابن الأثير: نزعة الأسماء - ص ٢٨

١٢ - وكذلك: الزبيدي أبو بكر محمد بن الحسن - طبقات السعويين واللغويين - ق: محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف - ط ٢٠٠٧م - ص ٢٢

١٣ - كما ذكر السيبوي في بنية الوعاة ج ٢ ص ٤٢.

١٤ - جعله الزبيدي في النسخة الثالثة من طبقات البصريين - راجع ص ٢ من طبقات

١٥ - السيبوي: الزهر في علوم اللغة وأنها - ق: مجموعة - المكتبة العصرية - بيروت - ط ١٩٨٨م - ج ٢ ص ٢٩٨

١٦ - نفس

١٧ - ابن مسعود: تاريخ العلماء النحويين - ص ١٥٤

١٨ - وفي رواية أخرى أنه سمع عثمان بن مرة، روى عن أبيه عن جده عن علي رضي الله عنه، روى عنه ابنه يعقوب بن يزيد بن عبدالله بن أبي اسحق...

١٩ - راجع: ابن حاتم: عبدالرحمن بن محمد الرازي - الجرح والتعديل - مجلس دائرة المعارف النظامية - حيدر آباد - الهند - ط ١٩٥٢م - القسم ٢ ص ٤

٢٠ - السمرائي: أبو سعيد الحسن بن عبدالله - أخبار النحويين البصريين - ق: الزبيدي، خلجي - شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده - القاهرة - ط ١٩٥٥م - ص ١٥

٢١ - نفس ص ١٦

٢٢ - جاء في طبقات الشعراء لابن سلام الجهمي: اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي - دار النهضة العربية - بيروت - ص ١٥

٢٣ - يعقوب بن عمر وهو رجل عن عدي بن عوف عن أبيه عن عثمان بن عيسى، وروى عنه قتادة، وأخذ عنه ذلك أيضاً ميمون الأقرع وعنسه القليل ونصر بن عاصم الليثي وغيرهم...

٢٤ - قصة يعقوب بن يعمر عن العجاج ذكرها السمرائي في أخبار النحويين البصريين ص ١٧

٢٥ - لعل الرجل السائل هو والد محمد بن سلام الجهمي، فقد جاء في طبقات الشعراء، ص ١. وتوسعت أبي يسأل يوش بن حبيب عن أبي اسحق وعلمه، قال هو والنحو سواء، وهو الغاية

٢٦ - ابن حجر: تهذيب التهذيب ج ٥ ص ١٤٨

٢٧ - الأيتان ١، ٢ من سورة الاخلاص.

٢٨ - السمرائي: أخبار النحويين البصريين ص ١٦

٢٩ - كان عالماً بكلام العرب واللفظ، بطلما على وجه القراءات المختلفة له، قراءته من مؤلفاته وفق التمام، مات عن ثمان وثلاثين سنة

٣٠ - القتيبي: أبو محمد مكّي بن أبي طالب - كتاب الكشف عن وجوه القراءات السبع وعلاها وحجوها - ق: محيي الدين رمضان - مؤسسة الرسالة - بيروت - ط ١٩٨٧م - ج ١ ص ٢٢٦

٣١ - ابن جني: أبو الفتح عثمان - المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات

- والإيضاح عنها - ق. مجموعة - المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - القاهرة - ١٢٨٦ هـ ج ١ ص ٤٤
- ٢٧ - الأخطى الأسطى: أبو الحسن سعيد بن مسعدة - معاني القرآن - ق. هدى محمود قرادة - مكتبة الشاذلي - القاهرة ط ١٩٩٠ م - ص ١٨٩
- ٢٨ - ابن سلام - طبقات الشعراء - ص ٧ بتصرف
- ٢٩ - جاء في البحر والتعديل لابن أبي حاتم - القسم ٢ ص ٥ - أن ابن أبي اسحق مروى عنه ابن ابنه يعقوب بن زيد بن عبدالله بن أبي اسحق -
- ٣٠ - الزبيدي - طبقات النحويين والفقيهاء - ص ٢٥
- ٣١ - السيويني - المزهري ج ٢ ص ٢٩٩
- ٣٢ - ابن جني - الخصائص - للكتبة العلمية - ق. محمد علي التجار - ج ١ ص ٢٥٧
- ٣٣ - السبكي - أخبار النحويين المصريين - ص ١٤
- ٣٤ - نفسه ص ١٥
- ٣٥ - نفسه ص ١٧
- ٣٦ - نفسه ص ٢٠
- ٣٧ - ابن سلام - طبقات الشعراء - ص ٦
- ٣٨ - السبكي - أخبار النحويين المصريين - ص ٢٠
- ٣٩ - ابن الأثيري - نزهة الألباء - ص ٢٦
- ٤٠ - ابن حجر - تهذيب التهذيب ج ٥ ص ١٤٩
- ٤١ - السبكي - بغية الوعاة - ج ٢ ص ٤٢
- ٤٢ - ابن سلام - طبقات الشعراء - ص ٦
- ٤٣ - الطواني - محمد خير - الفصل في تاريخ النحو العربي - الجزء الأول قبل سبويه - مؤسسة الرسالة - بيروت ط ١: ١٩٧٩ م ط ١٤٦ - ١٤٧
- ٤٤ - نفسه ص ١٤٥ - ١٤٦
- ٤٥ - ابن سلام - طبقات الشعراء - ص ٥
- ٤٦ - الطواني - الفصل في ص ١٤٦
- ٤٧ - نسا القصيدة بقوله
- كيف بيتت فريق منك مطلبه في ذلك منك كتابي الدار مهجور
- راجع شرح ديوان الفرزدق - ق. إيليا الحاروي - دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة - بيروت ط ١ ١٩٨٢ - ١٨٢
- ٤٨ - ابن سلام - طبقات الشعراء - ص ٦ - ٧
- ٤٩ - الطواني - الفصل في ١٤٦ - ١٤٧
- ٥٠ - تصرف الطواني بالأجبار في عبارة ابن سلام - راجع طبقات ابن سلام ص ٧
- ٥١ - الطواني - الفصل في ١٤٧
- ٥٢ - السبكي - المزهري ج ٢ ص ٢٩٨
- ٥٣ - الطواني - الفصل في ١٤٤
- ٥٤ - نفسه ص ١٥١
- ٥٥ - السبكي - المزهري ج ٢ ص ٢٩٨
- ٥٦ - السبكي - بغية الوعاة ج ٢ ص ٤٢
- ٥٧ - أيربكر محمد بن أبي عبدالله الزبيدي - كان موطنه شيبيلية - درس النحو والفقه والأدب والسير - أدب علي عهد الحكم المستنصر - وهو شاعر ألف كتابا منها إنبئة الأسماء وحن العامة - توفي ٢٧٩ هـ
- ٥٨ - الزبيدي - طبقات النحويين والفقيهاء - ص ٢١
- ٥٩ - السبكي - بغية الوعاة ج ٢ ص ٤٢
- ٦٠ - السبكي - المزهري ج ٢ ص ٤٥٥
- ٦١ - سبويه - عمرو بن بشر - للكتاب - ق. عبدالسلام محمد هارون - دار الجيل - بيروت ط ١ ١٩٨٨ - ٢٧٩ - ٢٧٩ - وأقرأ المسألة مبسطة في الاملاء السادس من أمالي ابن الحاجب - ق. فخر صالح سليمان - دار عمار - عسنان - دار الجيل - بيروت ط ٢ ج ١ - ١٩٨٩ - ١٨٧
- ٦٢ - نفسه ج ٢ ص ٢٤٠ - ٢٤١
- ٦٣ - القيسي - مكي - مشكل إعراب القرآن - ق. حاتم صالح الضامن - مؤسسة الرسالة - بيروت ط ٤ ١٩٨٨ - القسم الأول ص ٦٦٢

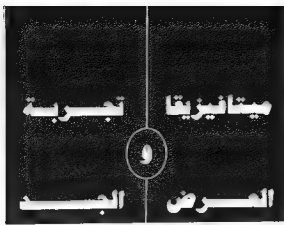
- ٦٤ - البيت للفصل بن عبدالرحمن كان جاء في طبقات الزبيدي ص ٥٢
- ٦٥ - سبويه - للكتاب - ج ١ ص ٢٧٩
- ٦٦ - ابن جني - الخصائص ج ١ ص ٦٦
- ٦٧ - السبكي - بغية الوعاة ج ٢ ص ٤٢

المصادر والمراجع

- ١ - ابن الأثير - علي بن أبي الكرم الشيباني - الكامل في التاريخ - دار صادر - بيروت ط ١٩٨٢ م
- ٢ - الأخطى الأسطى: أبو الحسن سعيد بن مسعدة - معاني القرآن - ق. هدى محمود قرادة - مكتبة الشاذلي - القاهرة ط ١: ١٩٩٠ م
- ٣ - ابن الأثيري - أبو البركات عبدالرحمن بن محمد - نزهة الألباء في طبقات الأديباء - ق. إبراهيم السامرائي - مكتبة المنار - الزرقاء - الأردن ط ٢ ١٩٨٥
- ٤ - ابن جني - أبو الفتح عثمان - الخصائص - للكتبة العلمية - ق. محمد علي التجار
- ٥ - المعتمد - في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها - ق. مجموعة - المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - القاهرة - ١٢٨٦ هـ
- ٥ - ابن أبي حاتم - عبدالرحمن بن محمد الرازي - البحر والتعديل - مجلس دائرة المعارف العثمانية - حيدر آباد - الهند ط ١ ١٩٥٢
- ٦ - ابن الحاجب - أبو عمرو عثمان - أماليه - ق. فخر صالح سليمان - دار عمار - عسنان - دار الجيل - بيروت ط ١٩٨٩ م
- ٧ - ابن حجر - محمد بن علي المسطلبي - تهذيب التهذيب - مجلس دائرة المعارف العلمية - حيدر آباد - الهند ط ١٢٢٦ هـ
- ٨ - الطواني - محمد خير - الفصل في تاريخ النحو العربي - الجزء الأول قبل سبويه - مؤسسة الرسالة - بيروت ط ١: ١٩٧٩ م
- ٩ - الزبيدي - أبو بكر محمد بن الحسن - طبقات النحويين والفقيهاء - ق. محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف ط ٢
- ١٠ - ابن سلام - محمد السهمي - طبقات الشعراء - اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي - دار النهضة العربية - بيروت
- ١١ - سبويه - عمرو بن بشر - للكتاب - ق. عبدالسلام محمد هارون - دار الجيل - بيروت ط ١
- ١٢ - السبكي - أبو سعيد الحسن بن عبدالله - أخبار النحويين المصريين - ق. الزبيدي - خلقي - شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وولاده - القاهرة ط ١٩٥٠ م
- ١٣ - السبكي - عبدالرحمن بن أبي بكر - بغية الوعاة في طبقات النحويين واللمحة - ق. محمد أبو الفضل إبراهيم - المكتبة المصرية - بيروت ط ١٩٦٤ م
- ١٤ - الزبيدي - في علوم اللغة وأثرها - ق. مجموعة - المكتبة المصرية - بيروت ط ١٩٨٧
- ١٥ - شامي - يحيى - موسوعة شعراء العرب - دار الفكر - بيروت ط ١ ١٩٩٦ م
- ١٥ - المصري - أبو عمرو خليفة بن خياط - كتاب الطبقات - ق. أكرم شيبان العمري - دار طيبة - الرياض ط ٢ ١٩٨٢
- ١٦ - الفرزدق - ديوان الفرزدق - ق. إيليا الحاروي - دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة - بيروت ط ١ ١٩٨٢
- ١٧ - القيسي - أبو محمد مكي بن أبي طالب - كتاب الكشف عن وجوه القراءات السبع وعلاها وحججها - ق. محيي الدين رمضان - مؤسسة الرسالة - بيروت ط ١ ١٩٨٧
- ١٨ - مشكل إعراب القرآن - ق. حاتم صالح الضامن - مؤسسة الرسالة - بيروت ط ٤ ١٩٨٨
- ١٨ - ابن مسعود - الفصل بن محمد - تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوثرين وغيرهم - ق. عبدالفتاح محمد الطول - عجر - الحديدة - ط ٢ ١٩٩٢ م
- ١٩ - يعقوب - إميل - يدعي - المعجم للفصل في النحويين العرب - دار الكتب العلمية - بيروت ط ١: ١٩٩٧ م



ملاح



أنطونان أرتو وضرورة التمسرح

عبدالواحد بن ياسر *

١ - استهلال

يشكل ظهور مفهوم «العرض المسرحي» مصدر أهم تحول في تاريخ الممارسة المسرحية منذ قدماء الإغريق إلى اليوم . والحديث عن العرض المسرحي يعني الحديث عن الإخراج وتنظيم الفضاء المسرحي، فالعرض والإخراج والفضاء المسرحي هي الأسس المادية التي يقوم على ارتباطها ما يسمى بالوهم المسرحي . ويمكن القول إنه بين ١٤٧٠ و ١٥٢٠ سيتم ادخال الفرجة المسرحية الى مكان مربع مغلق، وربطها نهائيا بالمسرح الإيطالي الذي يعقبر الغاء لكل أشكال الفضاء المسرحي السابقة . ويتمثل أهم تجسيد لهذا التحول في مشروع المهندس الإيطالي (نيكولا ساباتيني دو بيزارو) الذي نشر سنة ١٦٣٨ كتابا بعنوان «رسالة حول الآلات المسرحية»، فكان له تأثير حاسم على كل صانعي الفرجة فيما بعد، إن أهمية (ساباتيني) ترجع لكونه كرس نغما معينا من الركح ومن البناء الركحي، وأنه أتاح امكانية نشوء فئائية التجربة الخيالية وتراتبيتها، وأنه قام بتكثيف قدرات الإنسان على التشبيد المادي للحلم^(١).

لقد شكل هذا التأسيس والتكريس الذي ساهمت فيه الكاثوليكية والنظام السياسي ومؤسسة الأدب والفن نفسها أهم عامل حاسم في ضرورة المسرح الحديث، ويمكننا أن نسجل بخصوص هذه القضية الملاحظات التالية:

١- إن الفضاء المسرحي الإيطالي لا يتناسب مع تنوع الأعمال المسرحية، فالأعمال التي تقوم على المشاهد المزامنة والممتدة في المكان، تفقد معناها عند عرضها على خشبة الإيطالية.

ب- إن جل كبار الكلاسيكيين قد وضعوا تصوصهم في ضوء تعدد الخشبات (المسرح المفتوح). لكنه غالبا ما تم إخضاع هذه النصوص لقتضيات المسرح الإيطالي في ظل الدكتاتورية الأدبية والسياسية الخشبية الإيطالية.

ج- إن الاختلاف بين المسرح المتعدد الخشبات والمسرح الإيطالي هو اختلاف بين تصويرين: تصور يعتبر أن مركز السلطة ووعي الذات ومركز العرض تتحدد جميعها بمركز أصلي متعال ومستتر وراء الأعراض والمظاهر، وتصور يعتبر الحقيقة متعددة منتشرة في كل مستويات الحياة وفي مجموع أعراضها ومظاهرها، وهي حقيقة كلية مترابطة.

* كاتب من المغرب.

«إنني أستخدم عبقريتي
لتصوير ملذات القسوة
لوتريامان
أناشيد مالدورور،
النشيد الأول،
القرة الرابعة»

العدد السادس عشر، أكتوبر ١٩٩٨، نهوس

وإذا كانت مورفولوجيا المسرح الإيطالي قد سادت في المسرح الحديث، فإنها لم تكن سوى «مورفولوجيا مصطنعة» ترفعها سلطة الدولة الحديثة كما يقول (فرانكاستيل). وقد نتج عن هذه المورفولوجيا «موت المؤلف» (موتة الرمزي كخالف أول للفرجة)، وتطور سلطة المخرج التي تتوسل بالتقنيات المعمارية والسينوغرافية، في مواجهة أدبية النص وجوهره النصي. هذه الثنائية تمثل أحد تناقضات المسرح العربي في عصر التقنية. بل هي نتيجة حتمية انتهى إليها الفن قديما في «عصر إعادة إنتاج التقني»، على حد تعبير (والتر بنجامان) ^(٢٢).

يأتي مشروع (انطونيان ارتو)، إذن في قلب الصيرورة وتتحدد كثير من أفكاره وطموحاته بهذه الثنائية التي تواجه بين نصية النص، وبين ضرورة التمسح وتضعنا نصوص «المسرح وضعفه» (وليس «المسرح وقرينه» كما تقترح صاحبة الترجمة للعربية للكتاب) أمام فكرة أساسية هي إختفاء النص في «المسرح الخالص»، وعودة المسرح إلى صفاته الأصلي، وهما في الحقيقة فكرتان تعلمان نهاية دكتاتورية المؤلف.

إن كل خطاب يحاول أن يعرض فكر ارتو لا يكون في أحسن الأحوال سوى نوع من الشرح لنصومه. فقد قال ارتو كل شيء في كتاباته ويشكل واضح، ومن ثم يصعب من غير الجدي إضافة أي كلام آخر إلى كلامه، لأنه لا يكون أكثر وضوحا أو دقة أو بلاغة منه، ومن جهة أخرى فكل خطاب تفسيري سينتهي إلى محالة إلى إخضاع فكر ارتو إلى نظام خارجي عنه يختلف عن نظامه الخاص. وقد تدفعا الرغبة في التوضيح والشرح إلى تمييز عمليتين في مشروع ارتو: هدم المسرح القائم، وخلق مسرح جديد، لكن هذا الفصل منهجي لا غير، لأن الموقفين مرتبطان ومتلازمان في كتاباته ^(٢٣).

لذلك تكون أفضل المقاربات لتجربة ارتو المسرحية وخير وسيلة للتعرف على نظريته حول المسرح، هي العودة إلى نصومه مباشرة، وخصوصا تلك التي يحتويها كتاب «المسرح وضعفه»، من أجل الوقوف عند المفاهيم الأساسية والقوية والأكثر تواترا في نصومه، وفي مفاهيم الضعف والفسوة والجدبة وغيرها، بهدف اكتشاف عمق تلك النصوص وفردانية تجربة صاحبها. وينبغي التأكيد هنا ببساطة لا نستطيع أن نفصل، في حالة ارتو بين الحياة والأثر، ولا بين النصوص التي أنتجها وهو في حالته العادية، وبين تلك التي أبدعها في حالة الهذيان. وإن هناك ارتباطا حميميا بين حياة ارتو ومسرحه. وكأنه كان دائما إلى مسرحه حيات.

يتخذ مفهوم المسرح عند ارتو دلالات مختلفة، وإن لم تكن متعارضة، فهو يستخدمه للتدليل على قيم متناقضة ما يرفضه وما يدعو إليه في الآن نفسه. ولا يعني ذلك اضطرابا في فكر ارتو بل يشير إلى دقته وديناميكيته. إنه يريد من ذلك أن يجسب مفهوم المسرح وأن يعيد إليه قوته التي فقدها. إن تقويض المسرح وخلق مسرح آخر يهدف إلى واحدة ويشكلان طرفا واحد ثابتا عند ارتو. وإن كل رجال المسرح الكبار فكروا دائما من خارج المسرح، ومن بينهم ارتو،

فهو لا يجعل من المسرح غاية في حد ذاته، بل وسيلة لإعادة تشكيل الحياة، وهذا يضعنا أمام شيء هام، هو أن نصوص ارتو ليست مجرد كتابات نظرية عادية، وأنه من غير الممكن فصل «المسرح وضعفه» عن بقية آثار ارتو ^(٢٤).

يعرف ارتو المسرح بكونه عملية مسرحية حقيقية، وبدلا ذلك عن التعبير الذي كان ينطلق إليه والذي تحقق خارج مجال المسرح من قبل فعند بداية القرن توقفت الفنون التشكيلية، وتحت تأثير الفن الأفريقي، عن أن تكون مجرد تقنية لتصنيع نوعا من المسرح، ومن ثم صار عن المسرح أن يحقق ثورته الخاصة وأن يتجر من كل ما كان يحيا عليه لقد ولد (مسرح الفريد جاري) ^(٢٥) كرد فعل ضد المسرح الساكن من أجل أن يعيد للمسرح حريته الكاملة التي حرم منها حتى الآن، والتي تحلقت في مجالات الموسيقى والشعر والرسم ^(٢٦).

لكن أكبر حدث أثر تأثيرا حاسما في تشكل رؤية ارتو الفكرية والدلالية هو اكتشافه لمسرح بالي في يوليو ١٩٢١ خلال أحد عروضه بالمعرض الاستعماري آنذاك. لقد كان ذلك الاكتشاف مثل ضوء يفر منظرا طبيعيا فيجعلنا نشاهده كما لم نشاهده من قبل. كذلك كانت مشاهدة مسرح بالي نوعا من الكشف، لكنه كشف لما كان يعرفه ارتو من قبل. وبنون أن يشك في أفكاره السابقة فإنه سيعيد التفكير فيه ليظهر له أسسها الميتافيزيقي ودلالاتها التاريخية، وسيدفع بتأملات في الثقافة والمسرح إلى أبعد حدودها ^(٢٧).

٢ - المسرح والميتافيزيقا

يعود انعطاف المسرح الغربي إلى زمن بعيد، منذ أن اعتبر «المسرح فنا أدبي»، وسيلة مثبته للتسلية، وإلى استخدامه كمتنفس لغرائزنا الفاسدة فذلك لأنه قيل لنا دائما إنه مسرح، أي كذب وهم، وتعودنا منذ أربعمئة عام، أي منذ عصر النهضة، مسرحا وصفا خالصا يروي ويروي شيئا عن النفس ^(٢٨). وينبذ ارتو إلى القبول في «البليان» من أجل مسرح مجهض، بأنه لا وجود لشيء يمكن تسميته بالمسرح، فالمسرح الغربي يفتقر بسبب حديثه وواقعيته ونزعة السيكولوجية ومنطقه ولأنه ممنوع من كل هروب إلى الطم أو السخرية ومن كل عودة إلى الشعر الحقيقي، لقد انفصل المسرح الغربي، كما يقول (جيك دريدا)، عن جوهره التكويني ونزعه التكويني، وهذا استلاب قد تحقق منذ الأصل. إنه حركة الأصل بالذات، وحركة الولادة كموت ^(٢٩).

ومن تتابع الفكرة القائلة بأن «عمل العرض المسرحي أن يترك الجمهور كما هو لم يمس»، أن نشأ:

- ١- نوع من التأسيس على حساب العناصر الأخرى من الأضلاع وأولوية المؤلف على المخرج.
- ب- فصل الزكس عن الجمهور الذي يبقى غير مبال بما يشاهد، ولا يشارك بأية طريقة في الحدث المسرحي.
- ج- مسرح سيكولوجي «يتمسك بتحويل المجهول إلى معلوم، أي إلى ما هو يومي عادي، ومن ثم يحكم على نفسه بأن يظل مجرد قول مكرور لهذا المعلوم، وبذلك يتخذ المسرح عن قسوة الكشف» ^(٣٠).

يعلم مسرح القسوة ما يسميه (ريدبا) بانغلاق الفكر أو الواقعة التمثيلية، ويمثل في مجال الدراماتورجيا ما يشكله فكر (نيتشه) في تاريخ الميتافيزيقيا الغربية. بل تبدو وجوه التشابه عديدة بينهما سواء تعلق الأمر بالمسرح أم بتجربة الفكر والشعر. وتجد أرتو يتحدث في فصل كامل من «المسرح ووضعه» عن علائق الإخراج بالميتافيزيقيا. وإن انحطاط المسرح الغربي الذي تعلمه كتاباته العديدة، إنما يرجع في نظره إلى ابتعاد المسرح عن الميتافيزيقيا واستلابه في التقنية واعتبارها جوهر الإخراج المسرحي. وهنا ينبغي تحديد المقصود بالميتافيزيقيا في فكر أرتو وفي تجربته المسرحية.

إن ما يسميه أرتو بميتافيزيقيا يختلف عن المفهوم الشائع في التقليد الفلسفي الغربي، فالفلسفة الغربية تقوم على ثنائية أونتولوجية جذرية تميز بين الطبيعة للموسسة، الحسية، المادية، والمحددة علميا، وبين ما وراء الطبيعة الذي تعبر عنه بالعباراة اليونانية «ميثا». وهكذا فإن الميتافيزيقيا هي شرط وجود الطبيعة وأساسها الأول. ولأن ما وراء الطبيعة لا يخضع للمعرفة العقلية، فإنه يصبح مجالاً للتجريد العقلي، أي للفكر (كانط). لكن أرتو يرفض هذا النوع من الثنائية وتظل الميتافيزيقيا بالنسبة إليه، هي أساس الطبيعة تتجلى وتتجسد فيها. للميتافيزيقيا هي فيزيقا أولى أصليا، هي اتحاد وتوحد المجرى والملموس، وصدى الواحد في الآخر، إنها توجد داخل المرئي ويكفي لأدراكها إيمان النظر فيه. ومن ثم تترك الثنائية التجريدية المجال للرواية القصصية التي هي أساس الممارسة المسرحية التي تتحول إلى ممارسة شعرية^(١٧). يقول (فيليب سولرس) عندما يتحدث أرتو عن القصص المادي الذي تمتلكه الثقافات القديمة، فلكي يشير في العمق إلى أن التمييز بين الروح والجسد هو دأباً بالتحديد. لقد فشلنا في أن نكون ماديين طالما أن جسدنا، بمعنى المعرفة للموسسة لروحنا، ينقلب معنا. إن عدم رؤية ما وراء الجسد يعود إلى عدم رؤية الجسد نفسه، لأن رؤية الجسد تتطلب التفكير فيه^(١٨).

ليس الركب بالنسبة لأرتو، مجرد قضاء مادي أو هندسي، وإنما القضاء الذي تتمظهر فيه الميتافيزيقيا بواسطة الحضور الجسدي. وذلك ينبغي أن يقدم الكلام على أنه صادر عن الجسد. إن المثل يحقق بواسطة جسده ميتافيزيقيا فيه، فتكون كل عناصر الأجزاء تعبيرا واستجابة للمقتضيات الجسدية وحركتها. إن المسرح هو المكان الذي يستعيد فيه الجسد حملته الميتافيزيقية، حيث لا يبقى كائنات عضوية مادية فقط، وحيث يصبح متصلا بمادي حياة كلية^(١٩).

لكن الثنائية تظل شتحوذ مع ذلك، على فكر أرتو ومسرحه ويظهر ذلك جليا من مجرد الأطلاخ على عنوانين فصول «المسرح بواسطة جسده ميتافيزيقيا فيه»، فتكون كل عناصر الأجزاء تعبيرا واستجابة للمقتضيات الجسدية وحركتها. إن المسرح هو المكان الذي يستعيد فيه الجسد حملته الميتافيزيقية، حيث لا يبقى كائنات عضوية مادية فقط، وحيث يصبح متصلا بمادي حياة كلية^(١٩).

غير أن الثنائية هنا ليست تتجاوز مفاهيم مختلفة، بل تشير تارة

إلى الاتحاد كما هو الأمر في نص «الإخراج والميتافيزيقيا»، وأحيانا إلى التماهي كما نجد ذلك في «المسرح والطاعون». وفي كل الأحوال ينشأ الحوار ويحدث التقدم انطلاقا من التعارض القائم بين المفاهيم التي يعتمد الواحد منها على الآخر^(٢٠).

وفي سياق تجاوز الثنائية التقليدية يرفض أرتو التعارض العتيق بين المسرح والحياة، فليس المسرح لعبة وإنما هو حقيقة فعلية. والحدث المسرحي ينبغي إدراكه لا بوصفه فرجة منفصلة عنا، وإنما كامتداد للحياة نفسها، كإثراء لها ومظهر لعناها الحقيقي العميق. ولن يقوم الأيهاام على احتمال الحدث أو عدم احتماله، وإنما على القوة التواصلية للحدث وحقيقته. إن الحياة هي ضعف المسرح، وإنحلال هذا الأخير يبين إلى أي حد نحيا حياة — أو لنقل نحيا حياة — هي ليست لنا، والتصوير العنيد الذي يقدمه «المسرح الحقيقي» أي في أشكاله الشرفية — يريد أن يدلنا على الحياة التي ينبغي أن يحياها الفكر من أجل أن يحيا، على حد تعبير (سولرس)^(٢١).

إن المسرح الذي يدعو إليه أرتو لا يخدع الحياة ولا يوافق عليها ولا يجسدها، بل يهدف إلى مواصلةا، وأن يكون نوعا من العلية السحرية القابلة لكل التطورات. وإن أغرب شيء عن هذا المسرح هو ما يسميه (ديدور) — بمفرقة الممثل، فبالنسبة للعمل في مسرح (جاري) هناك تواصل بين الركب والحياة اليومية، ولا يوجد اختلاف بين الحركة المؤداة في الفضاء المسرحي، وبين تلك التي يتطابق الوجود الحقيقي. أما بالنسبة للمتفرج فلن يفاد المسرح مثلما حضر إليه، مادام سينهب إلى المسرح كما يذهب عند الطبيب الجراح، وأنه سيقنع بأن هذا المسرح قادر على أن يجعله يصيح، لأن الهدف من العرض هو أن يرجعه بأكثر قوة ممكنة. إن هدف مسرح (جاري) هو أن يحقق مساواة كاملة بين الممثل والمتفرج بإخضاعهما لنفس التغيير القوي الذي ينشأ عن الفرجة، إذ سيجري إلغاء المسافة التقليدية بينهما وسيخترقان معا في نفس التجربة^(٢٢).

٣ - الضعف Double

عندما اختار أرتو أن يعنون مجموعة المقالات التي كتبها قبل سنة ١٩٣٦ بـ «المسرح وضعفه»، فإنه كان يريد أن يبين بأن المسرح يضعاف الحياة، وأن الحياة بدورها تضعاف المسرح الحقيقي. والمقصود بالحياة عند أرتو هي الحياة الشاملة وما فوق الواقع والوجود. وهذا العنوان، يستجيب في رأي لكل الأضعاف التي اكتشفها منذ عدة سنوات كالميتافيزيقيا والطاعون والقسوة. فالميتافيزيقيا تكشف عن الوجود خلف الظواهر السيكلولوجية، كما أن الأخلاق والمؤسسات وأشكال التابو تعمل على كبت القسوة الكونية. ثم إن الطاعون هو وباء تتجلى فيه عدم القسوة الكونية. يوجد للمسرح إذن أضعاف إن الأشياء، ويشير الضعف إلى التعبير لا إلى التقليد، والتعبير يتشكل من علامات تشغل قضاء وتحرق قوى الخلق والهدم بإعطائها دلالة، وهنا يمكن الطابع السحري العملي المسرحية. ومفهوم الضعف يقتضي نقله من مجال الميتافيزيقيا إلى مستوى العرض والإخراج، وتجد نموذجا لذلك في مسرحية «سوناتا الأليافي» (Sonate des Spectres) لستراندرغ

التي قدمها سنة ١٩٣٠. إن تجسيد الضعف يتم بتدخل الخطأية الثنائية التي تقابل بين الحلم والواقع، والعميق والسطحي والواقع وما فوق الواقع^(١٨).

يظهر أن مفهوم الضعف (Double) لم يلقَ من قبل دارسي مسرح أرتو، نفس الاهتمام الذي لقيه مفهوم القسوة، ولم يتم فهمه وإدراكه بحيث إنه غالبا ما تعرض لنفس الاختزال الذي لقيه مفهوم القسوة^(١٩) وقد نتج عن سوء فهم ثنائية الضعف والقسوة ثلاثة تاويلات وإعية أو غير واعية، وهي اعتبارها ألا تجسيدا لانقسام شخصية أرتو المنقسم دوما على ذاته، وقد نتج عن هذا الفصام رؤية ثنائية للعالم. والتاويل الثاني يفسر الثنائية بانجذاب أرتو نحو المعتقدات الاخفائية (الايان بالقرى الخفية)، ومما يدعم هذا التاويل إحالات أرتو الكثيرة إلى السحر وعلاقة المسرح بالخيام. أما التاويل الأخير وهو الأكثر رواجا، فهو يعتبر أرتو شاعرا أكثر منه منظرا للمسرح. وبالرغم مما يمكن التقاطه من كل واحدة من هذه التاويل، إلا أنه لا أحد منها يبين الأهمية الكبرى لمفهوم الضعف.

ليس الضعف صورة أو انمكاسا، فالطاعون ليس صورة للمسرح، إنه المسرح. وكذلك فإن المسرح هو ميتافيزيقا وخيمياء. والعلاقة بين المسرح وضعفه ليست مجازية أو لفظية وإنما علاقة هوية. المسرح عنده يقوم على الأندراجية، أو هو متساوي الحديث، يكون فيه الوهم حقيقة، والوهم بناء، والفوضى نظاما. إن هذا المسرح يقصد الإنسان في كلبته فتكون القسوة تنويع لعبة الأعضاء^(٢٠).

٤ - الجذبية

تدور عبارة «الجزبية» (Transe) عشر مرات فقط في «المسرح وضعفه» ومع ذلك فهي تمثل الحالة المنطقية التي ينتهي إليها الممثل في مسرح الجذبية^(٢١). ويمكن القول بأن أرتو، إذ يبحا باستمراري ما يسمى (سولرس) بتجربة الحدود، فإنه يقدم نموذجا للممثل المملوك (possédé) غير أنه ينبغي هنا أن نلاحظ أن أرتو يجهد في إبعاد نعت الجذبية عن مسرحه، وكان مسرح القسوة الذي يدعو إلى إعادة الاعتبار للجسد وإلى الرقص والتعبير الجسدي في مواجهة اللغة والأدبية، ظل يصارع الجذبية والجسد النفلت من عقله الأخلاقي والرمزي، باعتباره ما يشكلان مغايرة تهدد الهوية الواحدة المتكاملة. وتلك حدود مسرح القسوة نفسه وحدود أرتو ككل، وأيضا علامة لفتاحتها على الجنون المحتوم. لذلك كان من الممكن اعتبار جنون أرتو تنويعا جسديا أو نطولوجيا لتجربة الإبداع لديه، أو بعبارة أدق يظهر الجنون بالأحرى كغيب للإبداع، كما يقول (ميشيل فوكو) إن جنون أرتو لا يتسلل إلى نصوص الأثر، بل هو غيب الأثر، الحضور المكرر لهذا الغياب، وفراغ المركزي المجرى والمجسوب في كل إبداعه التي لا تنتهي^(٢٢). إن أرتو، يقول فوكو في موضع آخر، يطن الكلمة المستقبلية التي ربما ستحتق بدلاها التواصل بين لغتين - لغة الجنون ولغة الأدب - طالما عمل التاريخ الغربي على تثايبها^(٢٣).

ومن الغريب أن يتجنب أرتو الحديث عن الطقوس الديونيزوسية، وهي أقرب ما تكون إلى وجهة نظر، في حين نجده يلجأ إلى مسرح بالي.

ثم إن الطقوس الديونيزوسية يقتضي النشوة والجنان وحضور المقدس، أما مسرح القسوة فلا يترك أي شيء للصدفة أو للمبادرة الفردية، بل إن أرتو يخاف من عبارة الجذبية نفسها لما تعنيه من سحر ومصادفة. وكان الجذبية تواجه العقل - حتى في مساحته الأكثر هشاشة والمتشعبة في أعمال أرتو مثلا - بحدوده وحنونه وبمغايرته، ومن ثم تفسر ذلك الخوف العقلاني من السلاسل، والذي يظهر كما لو كان بداية الجنون، إنما يريد أرتو هو طقس مقفن، وهو لا ينفي الجذبية، لكنه لا يجعلها من فعل الممثل، بل من نتائج تأثير التمثيل على المتفرج: «أن نعرف مسبقا نقاط الجسد التي يجب مسها، يعني أن نلذذ المتفرج في الجذبية السحرية»^(٢٤).

إن طموح أرتو هو خلق مسرح علاجي يتوجه إلى الجسد بوسائل محددة، وهي نفس وسائل الموسيقى العلاجية عند بعض الشعوب البدائية. وهذه المأوساة المسرحية ترجع إلى تقليد مسرحي أسطوري عتيق، حيث كان المسرح ممارسة استشفائية وسيلة علاجية تشبه رقصات هندو المكسيك^(٢٥). والهدف من وراء ذلك هو إعادة خلق الجسد، لأن الجسم العضوي (Organisme) موجود، في حين أن الجسد (Corps) غائب في المسرح الغربي وفي الميتافيزيقا التي تأسس عليها على السواء. إن مشروع أرتو الحقيقي ليس طبيا، بل أنطولوجيا والمسرح وضعفه يذكرونا بإلحاح بشرونة خلق جسد جديد، وتغيير الجسد وتغيير العالم مرتبطان. كارتو لا يؤمن بأنه ينبغي أن تتغير الحضارة حتى يتغير المسرح، وإنما يعتقد بأن المسرح يبعث السامي والأكثر صعوبة ممكنة، يمتلك قوة التأثير على مظهر الأشياء وتشكلها.

يدعو أرتو إلى مسرح يتخلل عن الدراسة النفسية، ويروي ما يخرق العادة، ويعرض صراعات طبيعية وفوق طبيعية دقيقة، ويبدو كقسوة تحويل استثنائية. مسرح ينتج الجذبية كما نجدها في رقص الدراويش أو عيساوة^(٢٦). وتتعلل الوظيفة الأساسية لهذا المسرح في إغناء إدراكنا وفهمنا للحياة بإجلاء المعنى الذي ظل خفيا حتى الآن. وإعطاء الجزء السري من الوجود فرصة التحلي في شكل موضوعي.

يقول أرتو. «إننا إذ نمارس المسرح، فليس لأن نقدم مسرحيات، وإنما من أجل أن نيلس كل ما هو غامض في الذهن وما هو هارب ومحجب حتى يظهر في شكل عرض مادي حقيقي»^(٢٧).

تشمل الحقيقة المسرحية المقصودة إذن، الخفي والظاهر، والواحي والساوحي، إنها تترجم بوسائل الحضور الجسدي وبالحرركات والأصوات، أي بوسائل ملموسة، الجانب اللاشعري أي الذهني في الإنسان^(٢٨). ومن هذا المنطلق، تتلحق الجذبية البدائية مع الأهداف التي رسمها مسرح القسوة لنفسه. ولما أشار أرتو في مسرح بالي أو أنه يحتوي درسا روحيا يفتقر إليه المسرح الغربي. وهذا أيضا جوهر الاختلاف بين الجذبية العتيقة وأشكال الرقص العصري، بل وانماط الاحتفال للنجن في المجتمعات المعاصرة، والتي تعتبر غاية في حد ذاتها، في حين أن الجذبية تقضي الاستمرارية ومجازة الميتافيزيقا، لأن الجذبية التقليدية بنية صوفية تتصل بقوى سامية.

لا يقدم مسرح القسوة درسا في الروحانية فحسب، بل فلسفا

تسمية للجسد تقوم على إلغاء الأعضاء لاعادة خلق الجسد وإعادة الوحدة إليه، وإخفاء أعضاء الجسم المختلفة يعني نفي الجسم المنظم للفرش، وهو إخفاء ينتج عن إلغاء التنظيم بواسطة استعادة الأعضاء إلى كتيبة مغلقة على نفسها لا يهددها الضياع والأكراه. ويحتري هذا التأكيد الدائم لضرورة خلق الجسد على منظور ثوري، باعتبار أن الجسد شكل دائما للأفكر في في الثقافة الغربية، واعتبر مجرد كيان عضوي يستطيع أن يدخل في علاقة مع كيانات أخرى داخل الجسم الاجتماعي، الذي هو الحقيقة والقيمة الساميتان على حساب الأجساد الفردية الخاصة. وينشأ عن الاعتبار القصري للجسم الاجتماعي خاصية المجتمعية (Sociabilité) التي اعتبرت دائما جوهر الإنسان. وهذا الجوهر هو إمكانية وضرورة استلاب الإنسان بواسطة ما ليس جسده الخاص. والبحث عن جسد خاص يعني تبني وجهة نظر غير اجتماعية،. والمجتمع لا يمكنه إلا أن يعارض هذه العملية، طالما أن تحقيقها يؤدي إلى التسليم بما محبه دائما، الا وهو الجسد.

٥ - القسوة

تمثل القسوة ثابتا من الثوابت التي لازمت تفكير أرتو في كل مراحل حياته، إذ تجده يتحدث عن مضمون القسوة دون أن يستعمل المفهوم، ضد سنة ١٩٢٦. ومصرح القسوة هو، بالنسبة إليه، تأكيد لضرورة مرغبة لا مرد لها وهذا ما تبينه نصوص «فلنتتذ من الروائع» و«خطبات عن القسوة» و«خطبات عن اللغة». لكن أرتو لن يسمي مسرح بمصرح القسوة، إلا ابتداء من أغسطس ١٩٢٧، بالرغم من عدم اقتناعه بهذه التسمية. إذ كان يريد أن يطلق على مشروعه المسرحي اسم «المسرح الخيمائي» (Théâtre alchimique) أو الميتافيزيقي، لكنه كان يخشى أن تثير هذه التسميات سخرية الجمهور العريض. وقد اقترح عليه (J. Paulhan) تسمية «مسرح المطلق» واقترح عليه آخرون «مسرح الاستقبال» لدقة هذا النعت ومطابقتها لدلول المشروح (٢٩).

وقد أوضح أرتو المقصود بمفهوم القسوة في نصوص كثيرة، مستبعدا معانيه الأخلاقية أو السيكولوجية، ومؤكدا دلالاته الميتافيزيقية الوجودية. فلا يعني مسرح القسوة أنه مسرح الرعب والدم، ولا يتعلق الأمر بقسوة جسدية روحية، وإنما بقسوة يمكن أن تلجأ إلى الرعب والدم الرائق، لكنها لا تقتصر أبدا فيها، لأن جوهر القسوة، هنا، ميتافيزيقي. ينطلق الأمر بقسوة أكثر إرهابا والزاما، قسوة يمكن أن تمارسها الأشياء ضدنا، لسنا أحرار، ولا تزال السماء قادرة على السقوط فوق رؤوسنا، ولقد جرح للسر لكي يعلمنا ذلك أولا (٣٠).

وقد يكون في مسرح أرتو نزعة سادية وجرائم قتل وفظاعات، لكنها حتى إن وجدت، فإنها لا تفعل سوى أن تمهد لضر أكبر منها وأعمق. يقول أرتو «المطابقة بين القسوة والتعذيب جانب صغير جدا من الموضوع، يوجد في القسوة نوع من التمتية العليا يخضع لها الجلد نفسه، ويقرر تحمله إذا اقتضى الأمر. القسوة حادة البصيرة، أولا وقبل كل شيء: إنها نوع من الإرادة الصارسة، والخضوع للضرورة، ولا وجود لها إلا بالوعي، بنوع من الوعي المثابر. فالوعي هو الذي يمنع ممارسة كل فعل على لونه الدعوي، ولونه الفاسي، مادام

من السلسل به أن الحياة تعني دائما موت شخص ما (٣١).

ويمكن القول عن هذه الرؤية للوضع الإنساني باعتباره تمزقا دائما، بأنها رؤية غنوصية، وإذا يستعمل أرتو عبارة الغنوص، فهو يعتبر الكون ثنائيا ويتصور المادة، وتحديد الجسد، شرًا في جوهره، إن هناك شرًا كونيا ينبغي مواجهته بمصرح القسوة: «الحرب التي أريد أن أشتها، ناتجة عن الحرب التي تشتت على ألسنة» (٣٢)، و«رأه حرب الاقصاء هذه يفك التعطش لخلق إنسان جديد، وجسد خالص في نهاية الأمر. لأن المسرح في الحقيقة هو توكون الخلق» (٣٣). وتدل القسوة في نهاية الأمر على الحياة: «قلت: (قسوة) وكأني أقول (حياة) أو (ضرورة)». لأنتي أريد أن أشير خاصة إلى أن المسرح في نظري فعل ولتبتك دائم، وأن ما من شيء مبدع فيه، وأنه أشبه بفعل حقيقي، أي، مسرحي حي» (٣٤). إن مسرح القسوة هو تعبير عن قوى غامضة، وهو المجال الذي يظهر فيه شر هذه القوى المرعب، وبذلك فهذا المسرح يحيل إلى ما يسميه أرتو بالقسوة الكونية، وقد اتخذ مفهوم القسوة، وبوصفه موضوعا ميتافيزيقيا، حجما كبيرا في مسرحه بفعل اللغة المسرحية التي تصوره في شكل إيمائي وأصوات وجرائم (٣٥).

إن فهم تجربة أرتو يقتضي لا الانحياز بنصوصه فحسب، بل الانغماس في الكلية للمساوية لغامزته. وإن دراسة معقدة لمسرح القسوة ستبين أنه يتجاوز كثيرا فكرة المسرح، أو بالأحرى إن المسرح الذي يدعو إليه أرتو ليست له علاقة تقريبا بالمسرح التقليدي (٣٦).

٦ - من ميتافيزيقا العرض إلى مسرحية الجسد

تأتي مسألة اللغة في قلب كل المواجهات التي تمزق أرتو، وليس هناك مجال لا تظهر فيه، إنها تغذي الوسواس وتتوسس التناقضات ولا يعود ذلك لكون أرتو كاتبًا وممثلًا تعنيه الكلمة، بل لأن الكلمة هي حقًا رهان لدراما يقوم فيها أرتو تباعا باستعمال هذه الكلمة ورفضها وإدانتها ومطلبها. وإن ترجعنا المفاهيم في كتاباته يعطي فكرة عن ذلك الصراع الدائم بين البدع وسيلته والذي ينبغي اكتشاف مختلف أشكال ومتابعة مراحل حتى بلوغ الحل المرتقب (٣٧).

إن البحث عن الذات يصعب بحثًا عن لغة ومشكلة اللغة في العمل تأتي في المقام الأول، والبحث عن اللغة خاصة يرتبط بشكل وثيق ببناء جسد خاص، والعمليات معًا تؤلفان مشروعا وأندا بالنسبة لأرتو. وينبغي التسليم بأن اللغة المشتركة ونسيان الجسد هما نتيجتان لثقافة الأغلبية في الغرب، والتصور ضد اللغة المفروضة هو طرح لسؤال إمكانية تلك الثقافة وقيمتها وأكثر من ذلك التساؤل عن أصل كل ثقافة (٣٨). إن الحياة تنقلت باستمرار من الكلمات التي هي مفاهيم، ومن المعرفة العقلية ومن النقص ومنطقه، ومن ثم ينبغي الاختيار بين الصمت وابتكار لغة مغايرة (٣٩).

لكن اللغة في المسرح ليست اللفاظ فحسب، لأن العمل المسرحي لا يوجد فعلا إلا داخل العرض وبواسطته. والإخراج ابتكار للعلامات، وهذه الفكرة تكمن وراء كثير من أقوال أرتو التي تلقى كلها حول كون المسرح عملية مسرحية حقيقية. واعتبار الإخراج نسق علامات يعني أنه ليس مجرد وتلفيف تعبيرية، بل هو قدرة تعبيرية على إظهار الخفي

والمنسي وما جرى إقصاؤه، تلك هي الفكرة التي ظلت تشغل بال أرتو والتي عثر عليها في مسرح بالي. لقد صارت الآن حقيقة أخاذة دينامية بل ومستيدة، ومسرح بالي هو النموذج الأمثل للمسرح الذي يجعل من اللغة نسق علامات تشير إلى ذلك الواقع اللاواقعي^(٤٦).

يضعنا النص الذي كتبه أرتو عن مسرح بالي أمام فكرة أساسية هي اختفاء النص في المسرح الخالص، وعودة المسرح إلى صفاته الأصلية، وهما في الحقيقة فكرتان تعلمان نهاية ديكتاتورية المؤلف. يقول (دريدا) إن المخرج والمساهمين في العرض سيكفون عن أن يكونوا أدوات العرض وأجهزته، ولا يعني هذا أن أرتو يرفض تسمية مسرح القسوة بالعرض، لاسيما إذا ما توصلنا إلى التقاهم حول المعنى الصعب والمتعدد لهذا المفهوم. إن المشهد لن يكون عرضاً - أي تعديلاً يضاهي كإضاح حي لنص مكتوب من قبل - مفكراً أو ميثاقاً خارج المشهد الذي لن يفعل سوى أن يكرره. إنه لن يأتي ليكرر حضراء، ليعيد تقديم حاضر قائم في مكان آخر^(٤٧).

وينتج عن فكرة المسرح الخالص نصان أساسيان هما «خطابات عن اللغة» و«الآخراج والميتافيزياء» (١٩٣١ و ١٩٣٢)، ويظهر فيهما نزوع أرتو نحو مسرح مختصر من الأدب قدر الإمكان، وهو لا يتخلل هنا عن فكرة «الفرجة الكاملة»، لكنه لا يتساءل إن كان من الممكن قيام مسرح شامل بدون كلمات.

يقدم مسرح بالي نموذجاً للمسرح الكامل الذي يعتمد على الرقص والغناء والبيان القصيم والموسيقى، ولا ينتمي إلا قليلاً جداً إلى المسرح النفسي. كما أنه يعيد المسرح إلى مستوى الخلق المستقل الخالص، من زاوية الهذيان، والوهم والوصف^(٤٨)، إن استخدام كل وسائل التعبير مجمعة كان طموح عديد من الفنانين منذ (فاغنر). وتجد هذا الطموح كليا عند أرتو، متخذاً أشكالاً مختلفة، ويظهر في كل مستويات الكون الفرجوي، من الاشتغال الركيحي إلى الخلق الفني، والدراما الحقيقية التي طُلأاً تحدث عنها هي التي تستطيع تنشيط المسرح الماكوف. وكلمة دراما هنا أفضل تعبير عن المسرح الذي يدعو إليه لأنها تتسع لكل الفاعليات الخلاقة التي يقوم عليها المسرح الجديد^(٤٩).

إن المسرح الشامل الذي يدعو إليه أرتو يريضي حاجة نفسية مباشرة، وفضلاً عن ذلك نوع من البناء المعماري الروحي المكون من حركات وإيماءات، وأيضاً من القدرة الإيجابية للإبداع، ومن القيمة الموسيقية للحركة الجسدية، والانتلاف التنازلي والذوبان البديع للصوت^(٥٠). ولكي يصعب المسرح نشاطاً مرتبطاً بحياة الفرد (ممثلًا ومشاهداً)، فمن الضروري أن يعود إلى تعريفه الذي يمكن في طريقة ما لملء فضاء خشية المسرح وإحيائه، بإشغال المشاعر والأحاسيس البشرية في نقطة ما. وهذه المشاعر والأحاسيس هي التي تخلق مواقف مغلقة، وإن تم التعبير عنها بحركات محسوسة^(٥١).

لكن المسرح الغربي فشل في تمثيل هذا التعريف لأنه ظل يقتصر على مجرد الألفاظ، والتعبير عن السيكولوجية. في حين أن المسرح، في نظر أرتو ليس نفسياً، بل تشكيليًا وماديًا، ولا يتعلق الأمر بمعرفة ما إذا كانت لغة المسرح المادية قادرة على الوصول إلى نفس القدرات النفسية

التي تصل إليها لغة الكلمات، بل ما إذا كانت توجد في مجال الفكر والذكاء، مواقف تعجز الكلمات على اتخاذها، في حين تصل إليها الحركات وكل ما ينتمي إلى لغة القفصاء بمزيد من الدقة^(٥٢).

لقد خسر المسرح الغربي بابتعاده عن اللغة المسرحية وتركيزه على الحوار الذي يعبر عن مسائل اجتماعية وأخلاقية، والذي لا ينتمي بالضرورة للعرض والركب، بل يوجد أيضاً في الرواية والمقالة وغيرهما^(٥٣). دولا يتخلل الأمر بحدف الكلمة على المسرح، بل بمحطها على تغيير مصرعها، واختصار مكانها خاصة، واعتبارها شيئاً آخر غير وسيلة تقود الطابع البشرية إلى غاياتها الخارجية ما دام الأمر لا يتعلق في المسرح، إلا بالطريقة التي تتعارض بها الأحاسيس والأهواء، ويعارض بها الإنسان في الحياة. ويعني تغيير مصرع الكلمة في المسرح استخدامها بمعنى فضائي ملموس، وبالقدر الذي تحتفظ به بكل ما يشتمل عليه المسرح من عناصر فضائية، ومعان في المجال الحسوس، يعني تداولها كشيء متين يهز الأشياء في الهواء أولاً، ثم في مكان أكثر غموضاً وسرية، وإن كان قابلاً للتوسع ولأن يصعب علينا تشبيه هذا المجال الغامض بمجال الغرض الشكلي من ناحية، والابتعاد الشكلي المستمر من ناحية أخرى^(٥٤).

لقد نشأ عن اختزال العرض للنص ما يمكن تسميته بديكتاتورية المؤلف، واختصار الجزء التشكيلي والجمالي في المسرح إلى مجرد عنصر تزييني. وتلزم إعادة اكتشاف اللغة المادية الصلبة التي تتشكل من كل ما يشغل الركب ويتجه أولاً للحواس إنها الوسيلة الوحيدة لإعادة الحياة إلى الركب، ومادام المسرح قد ظل مجرد تجسيد لنص موضوع سلفاً، فلن يكون له وجود حقيقي، وسيكون من السهل إعلان لاجداه باعتبار أن قراءة نص ما، إننا ما انصاف إليها خيال خصب لدى القاري، تستطيع أن تعوض تماماً عن العرض المسرحي^(٥٥). لذلك يقول دريدا بأن الآخراج المسرحي، إننا يتحدر من الاله/ المؤلف، فإنه يعود إلى حرته الخلاقة والبنائية^(٥٦).

وإذا كان الآخراج المسرحي هو الجزء المسرحي حقاً من العرض، فإن المسرح هو نسق من العلامات يجري رسمها في هذا الفضاء الذي هو فضاء الركب^(٥٧). ولتعدد مدلول الركب يستمر أرتو مجازاً من الفنون التشكيلية انطلاقاً من تعريف اللوحة. باعتبارها فضاء معدوداً ملوناً، فيكتب في تعريف الركب: «إنه فضاء ينبغي أن نسلا، ومكان يحدث فيه شيء ما»^(٥٨). ويبدو أن في هذا التعريف إعادة اعتبار للركب ونوعاً من إحلال لغة فعل أخرى، إذ ينبغي للغة الكلمات أن تخطي المكان على خشية انتهاك اللغة الإشارات وجانبها الموضوعي الذي هو أفضل ما يستوقف انتباهنا مباشرة.

يدعو أرتو إذن، إلى مسرح مغاير يعتمد لغة جسدية جديدة أساسها الإشارات وليس الكلمات. ويتساءل عن هذه اللغة المادية والممتية التي يمكن أن يتميز بها المسرح عن الكلام. إنها تتمثل في كل ما يشغل الركب في كل ما يمكن أن يظهر عليه ويعبر بوسائل مادية ويتوجه إلى الحواس قبل كل شيء^(٥٩).

لكن ينبغي هنا ملاحظة أن أرتو لا يميز بين الآخراج - وهو يتصل بالتمثيل والممثل - وبين تصميم المناظر على الركب. وربما يمكن تقسيم

ذلك بإعجاب أرتو بعروض مسرح بالي التي تتداخل فيها الأنساق التعبيرية دون أن يكون فيها الغلبة لأحدها، فتتجاوز الألوان الزاهية والورود والأشكال التزيين البديعة في تتناغم وأنسجام وينيغي أن نتذكر مما أن أرتو كان ينظر لكل ذلك بعين الفنان التشكيلي فحين يستعير تعريفه للركب ورؤيته للإخراج من مجال الفنون التشكيلية التي استوهمت وأبدع في إظهارها بعض الأعمال الباقية. يقول في وصف ممثلي مسرح بالي، ينبعث من مسرحيات النساء الرائعة إحساس إنساني، إلهي برؤية معجزة، ينبعث من سلسلة الدوائر المضيفة للدرجة المصنوعة من الرخيص أو اللألهة الملوثة، ولونها من الجمال بحيث يبدو تجميعها شبيهاً بالوحي^(٢٤).

إن اكتشاف أرتو لمسرح بالي قد وضع وجهها لوجه مع النشائية التي تخترق فكره وتسكنه منذ مرحلة الرسالة مع (جاك ريفيرا)، وهي ثنائية الذهنية الصارمة واللاعقلانية المتفجرة^(٢٥). يتعمد مسرح بالي بكونه نظاماً من الإشارات الروحية، وإيمائية حركات روحية، وهو يقدم لنا درساً روحياً، إنه شيء لا يمكن أن نلم به دعة واحدة، هذا العرض الذي يهاجمنا يفيض من انطباعات كل منها أغنى من الآخر، مستخدماً لغة يبدو أننا لفدنا سرها. ولا أقصد باللغة الكلام الذي لا يمكن فهمه لأول وهلة بل بإذات تلك اللغة المسرحية الخارجة عن كل اللغات التي يتكلمها الناس، حيث يبدو أن من الممكن أن توجد ثنائية تجربة مسرحية مثالية، يبدو أو محققاً. وهو قائم على الحوار فقط - مورد تلمّح إن أكثر ما يلتفت النظر فعلاً في هذا العرض - الذي يغير مغايفنا الغربية للمسرح - هو أن الكثيرين سينكرون صفته للمسرحية، في حين أنه أجل تعبير عن المسرح الخالص استلغنا أن نراه هناك^(٢٦). ويضيف أرتو: «إن كل شيء في هذا المسرح منظم، لا شخصي، ما من لعب بالعصا ما من عين تحول ولا تنتمي فيما يبدو، إلى ذلك الحساب الدقيق الذي يقود كل شيء ويمر به كل شيء، والغريب أن كل شيء في هذا التوازن المنتظم للشخصية، والتعبيرات العضلية الخالصة الموضوعية على كل الوجوه كالقناع... يؤثر ويؤثر أقصى الأثر... ونذكر في نهاية المطاف، إن هذا الإحساس بالحياة السامية المعلاة، هو أكثر ما يلتفت نظرنا في هذا العرض الأشبه بطقوس توشك أن تندس من خلال هذا العرض من خلال الطقوس المقدسة، وجود الأزياء يعطي كل ممثل جسداً مزدوجاً، وأطرافاً مزدوجة ويفرق الفنان في ريه حتى أنثى، ويبدو وكأنه صورة نفسه»^(٢٧).

ويضاف إلى الفلسفة الثابوية في هذه العروض نزعة إيسروسية تتجلى في «هذا السوي الخفيف للشؤون الغريبة» من مسرح بالي. لكن الغريبة بلغت درجة من الشفاف والمرونة والذكاء، بد ماها أنها ترد إلينا، بطريقة مادية، بعضاً من إدراكنا الفكرية الأكثر غوضاً^(٢٨). ولا ينبغي أن نفهم مما تقدم أن أرتو يستعيد مفهوم المحاكاة والتطهير، وإلا انفلت منا معنى مسرح القسوة وجوهه، يريد أرتو أن يهدم مفهوم المحاكاة في الفن، لأنه يقدم الشكل الأكثر سذاجة للتتمثيل، وهو في ذلك يلتقي مع نيتشه، إنه يريد، كما يقول (دريدا)، أن ينتهي من علم الجمال الأرسطي الذي تعرّفت الميتافيزيقا الغربية على نفسها

فيه، وعلى الفن المسرحي أن يشكل المكان الأول والمتميز لهذا الهدم للمحاكاة^(٢٩).

لا يستهدف مسرح القسوة توسيع تأثير العرض خارج المسرح في شكل فعل ملموس، وهو لا يقدم درساً من أجل تطبيقها في الواقع، لأن افتراضات من هذا النوع تقوم على اعتبار وجود فرق جوهري بين الركع والحياة، وتجريد المسرح من خاصيته الإبداعية الدرامية الكفيلة بخلق الإنسان، وإلا كان أرتو يؤكد على ضرورة الثورة الاجتماعية، فإن لا يعتبر المسرح وسيلة تهمد للفعل السياسي، إن المسرح يكشفه عن الخفي يؤدي إلى تحول عميق في الأفكار والقيم والمعتقدات والمبادئ التي تتبنى عليها روح عصر من العصور، وبهذا المعنى يمكن أن نجد في مسرح القسوة نزوعاً علاجياً، لكنه ذو طابع سعري، أي أنه يؤثر بواسطة وسائل إيمائية من أجل تحرير الفرد من قشرته الاجتماعية، لا يهدف لإدماجه في المجتمع كما تحاول أن تفعل السيوكودراما^(٣٠). «بذلك، يقول أرتو، أقتصر العودة، في المسرح إلى تلك الفكرة الأولية الشعرية التي استعاضها التحليل النفسي الحديث ومؤلفها أنه إذا أردنا شفاء المريض جعناها بتخذ الموقف الخارجي للحالة التي نود إعادته إليها»^(٣١).

يترك توظيف الموسيقى والرقص والتعبير الجسدي في مسرح القسوة أشراراً أشبه إلى حد كبير بأشكال الطقوس العلاجية التقليدية على النفوس، وبذلك يعطي أرتو رمانية مفهوم التطهير، لا بمعناه الأرسطي، وإنما هو تطهير مصاد، لا يهدف إلى إثارة عاطفية الخوف والغفلة من أجل الاستجابة لحاجة روحية، وإنما تصحيح وعظيمة المسرح تدقيق خراج جماعي، وبواسطة تفجير القوى اللاعقلانية في شكل صورة لا تصدق، وتعطي حق الوجود لأفعال تعادي بطبيعتها حياة المجتمعات^(٣٢).

ولأن الفعل المسرحي لا يكتمل في المسرح، فإنه يعكس القوى التي تؤسس، وبسبب عدم اكتماله هذا، لا يصير الفعل المسرحي غير نموذجي فحسب، بل يظهر بدون جدوى ويستحيل تكراره. لأن قوته خلاقاً ولا يمكنه أن يحقق تكرار الأفعال المسرحية، دون أن تقضي على ديناميتهما العميقة. لذلك فإن مسرح القسوة لا يحتمل الإعادة لأنه مسرح «للا تكرار»، لقد أراد أرتو أن يصح التكرار بوجه عام، لأنه يمثل الداء في نظره. ويمكن أن نقوم بقراءة كاملة لنصوصه انطلاقاً من هذا المركز. التكرار يفصل القوة عن نفسها وكذلك الحضور والحياة^(٣٣).

إن كثيراً من اتجاهات المسرح المعاصر وتجاريه تعلن انتماءها ووفاءها لأرتو بدءاً من السيوكودراما ومروراً بد المسرح الحي (living theatre)، ووصولاً عند «مسرح الشمس»، لكن ما ينبغي التأكيد عليه هنا، هو أن مسرح القسوة يختلف، بل ويتعارض مع كثير من الأنماط المسرحية السائدة اليوم، ومنها:

- ١ - المسرح الذي تغيب فيه تجربة المقدس.
- ٢ - المسرح الذي يمنح الامتياز للكلام أو الكلمات ولو كان كلاماً يهدم نفسه، لأنه يصبح لغواً بلاشاً، أو علاقة سلبية بين الكلام وذاته، يصير دمية مسرحية أو ما يدعى حتى الآن بمسرح العبث.
- ٣ - المسرح التجريدي الذي يستبعد عناصر من عناصر كلية الفن،

- ٢٠ - VIRMAUX: op. cit., p. 77.
- ٢١ - شكلت علاقة المسرح بالجذبة، وتشكيله القائم بين المشق في المسرح والممثل في طاقوس الجذبة، موضوع دراسات أنثروبولوجية وكتابات نظرية في مجال المسرح، ذكر فيها فضلا عن أعمال (ليريس، ماسيدو، بوفيفيو...) مقالتي "L'ORRELE, YM les trances au théâtre" in Cahiers Renaud - Barraud, no 38 et 39.
- ٢٢ - FOLCAULT, M. Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, ١٩٢٢, p. 565 Gallimard, 1972, "Tef".
- ٢٣ - FOUCAULT, M.: "La Folie, l'absence d'oeuvre, in: la Table - ronde, no 196, 1964. 1966, 1964. أنظر أيضا أعماله بين العلاقة بين الجذبة والآخر (الكتابة) الدقيقة التي يقدمها (جاء بريدا) المرجع المذكور (الكلمة الموهومة). "La parole soufflée".
- ٢٤ - أرتو نفسه مسرح سرفانتز، ص ١٢٢. نجد وصفا لطقوس الجذبة التي تنهوا بها أرتو عند مشاهدتها لدى مودو لكسيك، في كتاب "les Tabahamaraes, Paris, Gallimard, "Idees", 1971.
- ٢٥ - Les Tarahumaras, "La Danse du peyotl", pp. 46 - 57.
- ٢٦ - المسرح وقرينه، ملفنتنت عن الروائع، ص ٧٢.
- ٢٧ - أرتو الأعمال الكاملة، الجزء ٢، ص ٢١.
- ٢٨ - المرجع نفسه، والمصنف نفسه.
- ٢٩ - GOUHIER: op. cit. p. 92.
- ٣٠ - المسرح وقرينه، ملفنتنت عن الروائع، ص ٧٠.
- ٣١ - المرجع نفسه، خطابات عن القسوة، ص ٩٠.
- ٣٢ - المرجع نفسه، مسرح سرفانتز، ص ١٢٩.
- ٣٣ - ARTAUD: Oeuvres, 13, p. 147.
- ٣٤ - أرتو: المرجع نفسه، خطابات عن اللغة، الخطاب الثالث، ص ١٠١.
- ٣٥ - GOUHIER op. cit., p. 93.
- ٣٦ - VIRMAUX op cit., p. 74.
- ٣٧ - المرجع نفسه، ص ١٢٥.
- ٣٨ - DUROZOL op cit., p. 120.
- ٣٩ - GOUHIER op. cit., p. 75.
- ٤٠ - Ibid, p. 76.
- ٤١ - في مسرح القسوة وإنهاء العرض، ترجمة كاظم جهاد، مجلة (مواليف) خريف ١٩٨١، ع ٤٢، ص ١١٥.
- ٤٢ - أرتو: المرجع نفسه، عن المسرح في بالي، ص ٤٥.
- ٤٣ - VIRMAUX: op. cit., pp. 67 - 69.
- ٤٤ - أرتو: المرجع نفسه، ص ٤٧.
- ٤٥ - المرجع نفسه، خطابات عن اللغة، (الخطاب الأول)، ص ٩٥.
- ٤٦ - أرتو، "مسرح شرقي ومسرح غربي"، ص: ٦١ - ٦٢.
- ٤٧ - DUROZOL op. cit., p. 136.
- ٤٨ - أرتو: المرجع نفسه، المعطيات نفسها، ص ٦٢ - ٦٣.
- ٤٩ - DUROZOL: op. cit., p. 137.
- ٥٠ - المرجع نفسه والمعطيات نفسها.
- ٥١ - GOUHIER: op. cit., p. 78.
- ٥٢ - أرتو: المرجع نفسه، خطابات عن اللغة، (الخطاب الأول)، ص ٩١.
- ٥٣ - أرتو نفسه، "الآخراج والتمثيليات"، ص ٢٠ - ٢١.
- ٥٤ - من المسرح في بالي، ص ٥٠.
- ٥٥ - GOUHIER: op. cit., p. 80.
- ٥٦ - أرتو: المرجع نفسه، المعطيات نفسها، ص ٤٨.
- ٥٧ - المرجع نفسه، المعطيات نفسها، ص ٤٩ - ٥٠.
- ٥٨ - من، ص ٥١.
- ٥٩ - المرجع نفسه، ص ١١١.
- ٦٠ - تعبير السيكونودراما أرتو من المبهدين الرواد وتحاول أن تكتسب أصالتها من الانتماء إلى مسرح القسوة. انظر مثلا FANCHETTE, J.: Psychodrame, theatre moderne, Paris, UGE, 1971, p. 148.
- ٦١ - المرجع نفسه، ملفنتنت عن الروائع، ص ٧١.
- ٦٢ - من المسرح والخطاب، ص ٢١.
- ٦٣ - دويديا: المرجع نفسه المعطيات نفسها.
- ٦٤ - المرجع نفسه، ص ١٢٦ وما بعدها.

وإن من عناصر الحياة ومصادرها التي تزودها بالذلات الرقص، الموسيقى، العنق التشكيلي، الصورة المرئية والمسموعة والصوتية.

٤ - مسرح التساوية أو التفرغيب، فهذا المسرح لا يفعل سوى أن يؤكد بإلحاح جدي ونقل منهجي، عدم مساهمة المشاهدين بل وحتى مخرجي المسرح وممطي، في الفعل الخلاق والقوة المنبذعة التي تشق فضاء المشهد بكاملا.

٥ - كل مسرح غير سياسي، فعل الاحتفال أن يكون فعلا سياسيا، وليس إيصالا بليغا تربويا - تم تهنيبه قليلا أو كثيرا - لمهجر أو رؤيا سياسية / أخلاقية للعالم.

٦ - كل مسرح إيديولوجي وكل مسرح ثقافة أو إيصال أو أداء أو تأويل بالمعنى الشائع للكلمة. مسرح يسعى إلى تبليغ محتوى أو رسالة تطرح للقراءة معنى خطاب معين تتلقاه جملة مستمعين، وهي معنى لا يكون قادرا على استنفاد نفسه مع الفعل والزمن الحاضر للمشاهد، ولا على الاختلاط معه، معنى يمكن في النهاية تكراره بدون المشهد. وإننا نلمس هنا ما يبدو على أنه الجوهر العميق، لمشروع أرتو، وقراره التاريخي - الميتافيزيقي (٦٤).

الهوامش

- ١ - DUVIGNAUD: Spectacle et sonète, Paris, Gonthier, Mediations, 1970, p. 68.
- ٢ - DENJAMIN, W. "L'oeuvre d'art à l'ère de sareproduction technique" in "L'homme, le langage et la culture, ed. Denoel, 1971.
- ٣ - VIRMAUX, A: Antonin Artaud et le théâtre, Paris, Seghers, 1970, pp. 59-60.
- ٤ - المرجع نفسه، ص ٦٤ - ٦٥.
- ٥ - اسمه أرتو بالاشتراك مع (روبرت أرين) و (روجي بيفرا) سنة ١٩٦٦، وقدم حتى تاريخ توفيه في يناير ١٩٦٦، ثلثي مسرحيات.
- ٦ - قبل أن يكتشف أرتو مسرح بالي في المعرض الاستعماري في عام ١٩٢١، سبق له أن تعرف على الرقص الأسوي خلال أحد العروض التي قدمها بمدينة مارساي سنة ١٩٢٢.
- ٧ - GOUHIER, H. Antonin Artaud et l'essence du théâtre, Paris, viri, 1974, pp. 73-74.
- ٨ - A. ARTAUD: Le Théâtre et son double, Paris, Idees, Gallimard, 1964.
- ٩ - لو ترجمه العربية المسرح وغربية سامية إسعد دار النهضة العربية ١٩٧٢.
- ١٠ - J. DERRIDA: L'écriture et la différence, Paris, seuil, 1967, "le théâtre de la éruauté et la ériôte de la représentation".
- ١١ - DUROZOL: G.: Artaud, l'aliénation et la folie, Paris, Lrousse, 1972, p. 123.
- ١٢ - Ibid, p. 140.
- ١٣ - SOLLER, Ph.: L'écriture et l'expérience des limites, Paris, Seuil, "Pomls", p. 101.
- ١٤ - DUROZOL: op. cit. p. 141.
- ١٥ - VIRMAUX op. cit., p. 49.
- ١٦ - Ibid, p. 50.
- ١٧ - SOLLERS, op. cit. p. 92.
- ١٨ - DUROZOL: op. cit. p. 125.
- ١٩ - GOUHIER op. cit., pp. 94 et 95.
- ٢٠ - يرد مفهوم القسوة نفسها وخمسين مرة، ومفهوم الضعف سبعاً وعشرين مرة فقط في كتاب أرتو. وبالرغم من هذا التفاوت الكمي فإن المفهومين نفس القيمة والأهمية في النسق الدراماتيقي عند أرتو.



حاور
جاكوبو ماشوفير

Jakobo Machover

ترجمة
محمد الصالحى *

أوكتافيو باث : الشعر هو النواة السرية للحياة الحقة

يتحدث أوكتافيو باث، الذي ودعنا مؤخرا، في هذا الحوار الذي أجرته معه المجلة الأدبية الفرنسية (المجازين ليتيرير) * Magazinelitteraire عن المواضيع الكبرى التي شكلت عصب عالمه البائخ: مقروءاته - انضمامه الى السوربالية - مفهومه للشعر - نشاطه السياسي - اكتشافه للشرق ولآدابته الكبرى - الحب والمرأة - المكسيك ... لا تستمينا هذه الموضوعات رغم كل بريقها، لكن ياسرنا أسلوب باث وطريقته في العرض، حيث يمتزج الاحساس المرهف بالفكر الناقد . تلك خاصية أوكتافيو باث التي جعلت منه أوكتافيو باث.

* بخصوص مفهومكم للشعر .. أدرجتم في كتاب منشور سنة ١٩٨١، نصوصا شديدة التنوع ، فمن النص السردي الخيالي السريع، الى النص الكلاسيكي، شعرا ونثرا، مروراً بالقرء النحوي، الذي يصعب تجنيسه. فما هي الحدود التي يطالها مفهومكم للشعر؟
- التصوص المشار إليها ، هي أراض واقعة في حدود الشعر، فبعضها قصائد نثرية، بالمعنى الكلاسيكي للكلمة. لكن الأخرى حكايات. الحكاية نوع أدبي استمره الشعراء المحدثون كثيرا، ويحبون . ماكس جاكوب أو بنيامين بيريه مثلا . نتمننا قصيدة النثر إمكانية إثارة ما لا نستطيع إثارتها بالشعر. يمنح هذا النثر الشعري اللغة قوة عصبية إضافية، كأن هدفي استثمار السراييب النفسية والأسطورية للمكسيك ولقد ساعدتني قصيدة النثر كثيرا لبلوغ هذا الهدف. أما «القرء النحوي» فهو في ذات الآن قصيدة نثر وتامل في الشعر، يتعلق الأمر هنا، خاصة بمكان غيبي يقع في نقطة تماس الضوء والظلام . مكان غسقي ، فجري . مكاني الأفضل.
الشعر إيقاع يأتي عن طريق الصورة، والصورة عن طريق الكلمات . أما الإيقاع تتشكله الكلمات، والكلمات هي الصورة. إنه الأثر الشعري . أما الألهام فليس هو ما يملئ طينا الألهام هو الكلمة الغريبة، أو كلمة العالم، أو

* انتم في نفس الوقت شاعر، باحث، وبمعنى ما، صحفي، وتبديرون في المكسيك مجلة «فوليتا» (Vuelta) ، فاي صفة تمنحون أعمالكم؟
- أنا بنوري أجهل ذلك. يصعب علي إجراء التفاضل بين ما أكتب لقد ورثت تقاليد شعراء كانت لهم، بالتوازي، نظرات عميقة في الفن التشكيلي والموسيقى، بولير، مثلا ، فاليري، أو بروتون . بالنسبة لي، أود أن أكون شاعرا قبل أي شيء آخر. لم أكتب النثر إلا في وقت متأخر. لكن يبدو لي أنه من الخطأ الاكتفاء بكتابة الشعر دون النشر، من جهة أخرى، العمل الصحفي والنقد يشابهان كثيرا. أعتبر نفسي صحفيا أكثر من ناقد، وأبجائي أعمالا صحفية بسرعة أبطأ.

* تدافعون عن حق النثوء والاختلاف، لكن رغم ذلك أود أن أعرف الفصل الرئيسي لكتاباتكم؟

- الحق في الاختلاف واحد من الحقوق التي أغفلها الشرعون يوم وضعوا ميثاق حقوق الإنسان، يتحدث بولير ضمن حقوق الإنسان الأساسية عن حق النهاب، مستحضرا انتحار زرفال والحق في الاختلاف. كلمة موحدة، في اعتقادكم كلمة صعبة والبحث عن الوحدة مجرد وهم.

* شاعر من المغرب

العدد السادس عشر، أكتوبر ١٩٩٨، نزهي

كلمة اللاوعي، لا الإلهام لا يتكلم، إنه أخرس. إنه الصمت الذي يقبع بعيداً عنا ويوميء إلينا الصمت وعد الكلمة ومهمة الشاعر تتلخص في منح اسم لهذا الصمت الذي يوميء إلينا.

• تحويل القولة لفلوبير، تقولون: «صورخوانا أينيس دي لاكروز هي أناء إلى أي حد تشبهون حقاً صورخوانا؟»

– قلت هذا الكلام ساخراً من نفسي، وربما كذلك، من فلوبير، لكن في النهاية أعتقد أن هناك تشابهات أولاً، هناك علاقة غامضة لصورخوانا تجاه النسبة والتراث الأسبانيين، لأنها تعترض بمسكيتيتها ثم أنها امرأة تترشح احساساً لكنها صاحبة فكر في ذات الآن. ولقد كان تفكيرها أشد رسوخاً من تفكير معاصريها الرجال. إن قيمة فكرها، أولاً وقبل أي شيء آخر، هي ما يمنحها أهميتها وصورخوانا، أخيراً ضحية سلطات زمنها، خاصة اللاكروز. أنا أيضاً، عارضت اللاكروز في أكثر من مناسبة، رغم أنني لم أكن قط ضحية له. كما أنني عارضت الأنظمة.

• من الغريب أن نلاحظ أنه في أساس ما يسمى «المسكينية (Mexicanite)» توجد نساء، مقولات المستوى عادة: لاسالينش – عذراء غوندوليبي – صورخوانا... كيف تفسرون هذا في بلدذكوري جندا؟

– ليس في تفسير خاص لهذه المسألة، لكن هذا يمكن أن يكون درساً ومثلاً لذكوريي بلدي، على كل، إنها الحقيقة أكبر كاتب مكسيكي كانت امرأة صورخوانا أينيس دي لاكروز.

• لكن صورخوانا ترفض الذهاب بعيداً في مسيرتها الفكرية. لقد أجبرت على الانسحاب بسبب الظروف...

– أجرت صورخوانا، من طرف اللاكروز، على ترك المقدس والمقدس معاً، وهي بالمناسبة ليست الوحيدة. لقد تواتر المنع واتسع في مرحلة الثورة للضادة لكن بالنسبة لها كان الأمر حتمياً. وهذا المنع كان مؤشراً قليلاً لحماكات القرن العشرين ضد المثقفين والشعراء المخالفين. يعكس هذا المنع، طبعاً، سلطة الرجال على النساء، لكن أيضاً سلفيتهم المتاملة. لقد كان الرجال أشد سلفية في حظيرة الكنيسة الكاثوليكية. إن مجرد وجود هذه المرأة كان حالة شاذة واستثناء من قاعدة، إنه شيء يرغب المتحدثون عن صورخوانا الاعتراف به واعتباره، أنا ذا أهمية استثنائية.

• لم نكتفوا بتقصص صورة صورخوانا، إذ تفتنصم صورة مارسيل دوشامب بنفس الحنان والرفقة. ألا يمتكنكم القول كذلك: «مارسيل دوشامب هو أنا؟»

– لا، أبداً. لا شعر بأي تطابق بيني وبين مارسيل دوشامب.

• رغم ذلك نكتون له تقديرًا خاصاً، وأعجاباً ملحوظاً؟

– بالتأكيد. لأنني أشعر أن دوشامب أكثر من رسام، الرسم عنده، أولاً، متطهر لفكره

يبدو لي دوشامب مثالي لأنه حاول أن ينقل من خلال فنه كل الأسئلة الكبرى

• السوربالية لم تغير العالم .. لكنها غيرت الشعر.

• الميكسانية تقلد وطريقة في رؤية العالم.

• تعلمت من اليابانيين والصينيين فن الصمت وقيمة اللامكتمل.

التي أفرزتها الحضارة الغربية، والتي تبقى دائماً طازجة، منها مثلاً، مشكل المعرفة، أو الحقيقة في الحب كل هذا بسخرية مقصودة، يريد في فكر دوشامب سؤال دائم حول الحقيقة، حول العالم، حول المادة، حول البعد الرابع.. كل هذا في شكل طرف لكنها طرف جدي للغاية. إن أسئلة دوشامب هي موضوع بحث من طرف الفيزياء، ومن طرف العلم الحديث عامة. يوجد في رسمه، في ذات الآن، سؤال حول الحب، بشكل ساخر هنا أيضاً، كأنه يجلس أمام مرآة مموهة، في بعض لوحات مارسيل دوشامب نحن نصد محاولة فريدة لجعل الرسم الفكرة الحية الوحيدة في القرن العشرين، كأنه يسعى إلى اغناء النقد الفني عن طريق رسوماته.

• أبة علاقات كانت لكم مع السورباليين خاصة مع انثريه بروتون، وبينامين بيريه؟

– يوم جئت فرنسا، لاحظت فوراً، أن لواء الشعر والصراع من أجله، يوم، أجل ثورة حق، كان يجعله بروتون والسورباليين عامة لقد استمالوني إليهم، منذ البداية. لاحقاً، سألني بونويل عن السبب، فأجبت: «لدواعي جمالية». لكن، وبالأخص، لدواعي روحية. كان لدى السورباليين إلحاح روحي ارتأيت تبنيه. إذ بدا لي أن العالم المعاصر في حاجة إليه. أحسست أنني وريث فكرهم وإلهامهم الشريف في نفس الوقت، والذي سعى إلى تغيير الإنسان والعلاقات الإنسانية، وإلى تقويض الأنظمة والطبائع بونويل نفسه أسر لي إنه اقترب من السورباليين لسبب الأسباب. طبعاً، لم التنسّق بالسورباليين لدواعي سياسية وعقلية فقط، بل لأنني لاحظت أن الشعر يوجد في أصمم تفكيرهم، والشعر هو المركز وهو النواة السرية للحياة الحقة، لا أقصد حياة الموارء، لكن الحياة هنا والآن. هذا التأكيد من طرف السورباليين على اللحظي الذي نجده في تجربة الحب، في التجربة الأيروتيكية، في التجربة الشعرية، وفي تجربة الثورة كانت بالنسبة لي، الدرس السوربالي المميّز

• صدرت عنكم انتقادات للمجموعة؟

– كانت السوربالية، في اعتقادي لحظة في تاريخ الشعر العالمي. لم تكن الأولى ولا الأخيرة. اختلافاتي مع الحركة عميقة جداً. أنني انتصيت لتقليد مغاير، ولجيت أكثر جدة. اطلعت على تجربة الشعر الحديث في لغات أخرى، فبعت في التجربة السوربالية أكثر أوروذوكسية. أعتقد السوربالية أنه بالامكان الدخول عن الشعر، وإن الأهم هو تغيير الحياة عن طريق الخيال الشعري، لكن في هذه الحالة، ماذا نضعن بالقصيدة، خاصة القصيدة الطويلة التي كانت للمكب الأساس لزمننا؟ يوجد هنا، بالتأكيد تناقض، لأننا في ذلك الوقت كنا محكومين بكتابة وإنشاء الشعر ورؤية العالم عبر هذا الشعر. لهذا كانت السوربالية في نفس الوقت ثورة وأقل من ثورة حقيقة أنها لم تغير العالم، لكنها غيرت الشعر.

• كيف تتظنون اليوم إلى المسيرة السياسية والفكرية التي قادتم إلى الاقتراب من المجموعة السوربالية؟

● الهند ليست شرقا..

بل هي الغرب مقلوبا.

● الشعر الأندلسي أول

شعر استهواني.

● الانعام أخرس لا

يتكلم.

- الشعر قبل كل شيء شكل رهيف، شكل مصنوع من أصوات، وأحاسيس وتأثيرات. ومعلوم أن الاحساس الأكثر قوة عند الإنسان لا يزال هو الجنس، الأيروس. موضوع معظم قصائده هو وحدة الاضداد التي تعثر عليها في الصورة الشعرية، في الحياة اليومية وفي الحب.

● أي مفهوم تمنحون الحب، بالقياس إلى السورباليين، لكن أيضا، بالقياس إلى المفاهيم العامة للايروتيكية والجنس؟

- بنى السورباليون مفهوما معينا للحب، لكن كما هو الشأن بالنسبة للشعر، فكرة قدرة سابقة عليهم ولاقة لهم، ربما ان الحب ابتكار غربي كما يعتقد (Denis Rougemont) وإن كنت شخصيا، لا أؤمن بذلك، اعتقد أن للحب حضورا في الأدب الشرقي كذلك، إله كريشنا (Krishna) في الأدب الهندي، مثلا إله عاشق، الحب ابن، ليس

احتكارا غربيا، من جهة أخرى حاول التمييز بين الايروتيكية والجنس. الجنس أساسا، مسألة بيولوجية حيوية، يوجد الجنس حتى عند الحيوان في الطبيعة في عالم النبات، في الفجيرة في الأزهار.. أما الايروتيكية فمقصودة على الإنسان، أنها ما عي بين الإنسان من سواه. قد نلاحظ الايروتيكية عند بعض الأنواع الحيوانية، لكنها أساسا ابتكار مجتمعي، النشاط الجنسي عند الحيوان لا يتغير أبدا، أما الإنسان فيمارس الجنس متحيزا، انه يتنكر، ليس هذا ابتكارا خارقا لكنه، على كل حال، ابتكار. الايروتيكية هي مجال الخيال، اذ تجعل تخیلات الرغبة حسية وممكنة، تتجاوز الرغبة الايروتيكية، بغض الخيال، حدود الجنس الحيواني في الايروتيكية، اللذة وحدها تهم، وتأتي اللذة على الدوام، مزوجة اما بالسادية أو المازوشية، يوجد ألم ملازم للايروتيكية، ومحاولة السكوت عن هذه الحقيقة الهائلة والعجيبة مستحيلة.

● هل هناك مفهوم مغاير للحب؟

- يمنحنا الحب امكانيات تغير الأوضاع والذوات، توجد في الحب حرية اختيار وانتقاء، انتقيت شخصا، وهو نفسه مطالب بانتقائي، في الايروتيكية هذا ليس بالشي المهم، إن الأجساد تتحول إلى أشياء، تتحول إلى موضوعات، هكذا تواد فكرة جديدة: فكرة كوننا نحن من طرف شخص واحد، فتدرك، في نفس الوقت، فكرة الروح. هنا يكمن الفرق بين الحب والايروتيكية.

● تموقعون مفهومكم للحب بين لورنس (D.H. Lawrence) وسان جان دولاكروي. هل تستطيعون تفسير هذا التناقض الظاهر؟

- توجد عند لورنس فكرة جعل الحب مقدسا، يحاول أن يبعد أن الحب قدسيته. العكس تماما عند سان جان دولاكروي، إن فكرته عن الحب صوفية. هنا يكمن تحديدا التناقض الأكبر للقصيدة الصوفية، اما تناقض لورنس فيمكن في رغبته قسمة الجنس (جعله مقدسا) وبين الاثنين يوجد مفهوم الخالص.

● لقد عرقت الشعر كمعرفة ثالثة، بهذه المنزلة التي يتوئلونها اياه،

- يوم تعرفت إلى اندريه بروتون، وبنيامين بيري، كان في تجربتي الشخصية يوم الاخفاق الأكبر، اخفاق الاحلام الثورية، اخفاق الاتحاد السوفيتي وطروحاته، ولقد عرفت أنهم خبروا قبلي، وينبض أكبر. وبالتأكيد خيبة الأمل ذاتها وزعم ذلك فهم لم يكتفوا أبدا عن الايمان بالثورة الشاملة، وقد بدا لي ذلك شيئا مثاليا.

في نهاية القرن هذه، مسؤوليتنا مختلفة، إن علينا بالطبع للدفاع عن الديمقراطية، لكن الدفاع عن الديمقراطية وحده، لا يكفي، لابد من تحويل الديمقراطيات الغربية إلى شيء أكثر حيوية، أكثر نشاطا، أكثر ابداعا.

● الفونسو ريبس (Alfonso Reyes) واحد من الذين تأثرتكم بهم أيما تأثر.

- كان الفونسو ريبس واحدا من اعلام الكبار في اللغة الأسبانية. يعتقد بورخيس أن ريبس غمغمت ناسرا في لغتنا، وهذه ربما مغالاة لأن أكبر اثر هو بورخيس نفسه.

● ما هي، في نظركم أهمية خوان رولفو؟

- ان في اعتقادي، واحد من اعظم روائيين امريكا اللاتينية. لقد لقن كتاب هذه النطفة الذين يميلون، حتى يومنا إلى كتابة روايات طويلة، وأحيانا طويلة جدا، درسا في الإيجاز.

● ما العناصر التي تنهض عليها المكسيكانية؟

- المكسيكانية (Mexicanite) لا وجود لها، قبل نفس الشيء عن الآسنية، إنها اسمان أكثر من كونهما معنيين. المكسيكانية تاريخ، حقيقة تاريخية تعرف تأثيرا، ويصعب فعلا أن تتغير، غير أن هناك ثابتا ما، أكثرا ما دائمة، كما هو الشأن بالنسبة للآسنية (Hispanite) لكن المكسيكانية، في كل الأحوال، ليست مفهوما.

● حالة ذهنية، مثلا؟

- إنها بالأحرى تقليد، طريقة في رؤية العالم. إنها كذلك لغة وسيرورة وتاريخ، شيء ما يمر وهو في مروره يبقی. أن التاريخ هو البيئة الطبيعية للوع البشري.

● أصوكم اسبانية وهندية، في آن، خليط نمونجي، وفي نفس الوقت جسر فوق الاختلافات الثقافية. أي دور تاريخي كان لهذا الامتزاج؟

- إن ذلك، كانت التزاوج والقران، فإنه تقوى خليط حضارات، إنها فرضية يمكن التأكد من صحتها هنا وهناك، مسألة الشعوب اللاتينية الكبرى، يوم وصول الأسبان، انها لم يكن لديها مفهوم عن الآخر (L'autre). لا الأنايتيك، ولا النمايا، ولا الهنود الحمر في امريكا الشمالية كانت لديهم معرفة بالأخر. عكس ذلك، كانت التجربة الحضارية الأوروبية الكبرى هي تداخل الحضارات. لا نستطيع فهم الحضارة الصينية دون استحضار الهند. كما يصعب فهم الهند دون استحضار تأثير الإغريق، قبل نفس الشيء عن الأوروبيين، يستحيل فهم الحضارة الاغريقية بإغفال تأثير حضارات شعوب المتوسط. هذا الانشياك الثقافي هو نتائج التاريخ، لكنه أيضا، نتائج التلاحق، الفرنسيون أيضا خالسون، رغم أنهم يهتفون بذلك.

● لندعل إلى الشعر.. أية حصلة للشهوانية والايروتيكية في شعركم؟

هل باستطاعتكم إيجاد حلول لمشاكل عصرنا؟ هل لوجاء كثير من الناس، في اعتقادكم، ما يبره؟

- أمنت دائما بأن الشاعر ليس هو، فقط من يتكلم لكنه أيضا، من يسمع. أود بدوري، طرح استهتام أمام هذا الفراغ الذي نوجد إزاءه، إزاء هذا الغياب التام للمشروع. لكن على كل حال، ليست مهمتي ابتكار مشاريع الشعراء لم يغفلوا هذا أبدا، يجادل الشعراء ترجمة الحقيقة إلى كلام، لكنهم - في شتى الحالات ليسوا آلهة - بل لصن الحظ. بالنسبة لي أرض أن أكون متنبئا، مهما يكن ...

• لكنكم سجلتم، مرارا غياب الوعي والفلسفة النقديين في أمريكا اللاتينية ويمكن القول، حاليا أنكم تتحملون هذه المسؤولية مسؤولية الناطق بلسان هذا الوعي النقدي الذي تشتكون من غيابه، هذا الغياب ينسحب على كل أنظمة المنطقة بما فيها كوبا ونيكاراغوا، ألا تشعر، أحيانا أنك وحيد في نموذجك هذا؟

- لست الوحيد على كل حال. حقيقة أننا نأقلم من المنعزلين، سواء في المكسيك أو في مجموع القارة، اتخذت موقفا شريفا جريشا، وأكثر نقديا صحيحا، لقد أن معظم متفقي المنطقة اختاروا السهولة على المستوى الأيديولوجي بترجيهم بالركسية المبتذلة والديكتاتوريات البيروقراطية والعسكرية. لكن هناك من يقاسموني رأيي، تتلحق حول مجلة (Vuelta) مجموعة من المعارضين أو المثغرين الكوبيين كثير من مكسيكيرا أنثاغتي أو سفرو سارودي، وكتاب مهمون من أمريكا اللاتينية كماريو فارغاس لوسا، أوسلوفو ساريس، خورخي دورلرس وأهارو لودوي كامبوس، أوباسينون كخوان غويتيميلو.

• تمثل فويلتا، إذن مسودة مشروع لواجهة الفراغ الأيديولوجي في أمريكا اللاتينية...

- نعم بالتأكيد ولكن بكثير من الاختلاف، تؤكد مثلا، وجود امكانيات ذاتية للانفلاق في أمريكا اللاتينية، ونقل بوجوب التوقف عن تقليد أوروبا أو الولايات المتحدة تقليدا أعمى والانصات إلى قيم أكثر انصافا بنا، لقد أوضح غريال زايد، الذي هو شاعر واقتصادي في ذات الآن، ويتعاون مع فويلتا في بحثه الاقتصادي أن وهم التقدم لم يزه أمريكا اللاتينية إلا تقريبا، أوضح كذلك كيف أن السلطة المطلقة للرئيس المكسيكي وسلطة نظام، كانا شؤما، ليس سياسيا، فقط، بل اقتصاديا كذلك، إننا نحاول بلورة نقد فعال، لكن في نفس الوقت توفير أكبر عدد ممكن من الحلول، بهذا المعنى يصح أن نسميها مشاريع، لكنها مشاريع جنينية.

• هل من أفئة عن هذه الحلول؟

- مشاريع التحديث الكبرى في أمريكا اللاتينية، عادة ما تكون كارثية، إنها مشاريع ضحمة لكن غير عقلانية، هذا التناقل الفريد من نوعه ليس يصلح لوقتنا. جزء كبير من المديونية الخارجية كان سيها هذا التناقل الزمن، إضافة إلى فساد الحكومات وفساد المؤسسات الرأسمالية، حاليا، انتهى كل هذا، نحن ملزمون بالبحث عن مشاريع أكثر إنسانية.

• قبل أن نعود إلى المكسيك، ربما كان من اللازم الوقوف عند تجربتكم المشرقية. ما هو التناقل الحقيقي الشرق على شخصيتكم وعلى عملكم الأدبي؟

- الكتاب الأكثر تأثيرا على أكثر من غيره أيام شبابي، كان أنطولوجيا صغيرة للشعر الأنديس، ما أزال أذكر الصور الساحرة التي يحويها هذا الكتاب. كما تأثرت بكتب الحكايات، واستطيع القول أن الثقافة العربية كانت منبع الهام لي

في مرحلة معينة. بعد ذلك، أتيت في فرصة السفر إلى الهند...

• كنتم سفيرا في الهند لسنوات كثر، وهو المنصب الذي استقلتم منه في أعقاب الجزيرة الطلابية في طلاتيلوكو عام ١٩٦٨.. ما الذي بقي من أيامكم في الهند؟

- حينما تحدثت عن الشرق نقترف عموميات خرقاء. لننظر مثلا في الأدب الفارسي، صحيح أنه مختلف، نوعا ما عن الأدب العربي، لكن بينهما، وشبه عمية. بالنسبة للهند الأمر مختلف تماما. الهند ليست شرقا، إنها بالأحرى الغرب مقلوبا، إن أسس الحضارة الهندية هي ذاتها أسس الحضارة الأوروبية، باستثناء المسيحية واليهودية. يبدو الأمر وكأن أوروبا لم تعرف المسيحية ولا العهد القديم. لقد جذبت الهند اهتمامي وأثرت في معتقداتي وأفكارها، وليس بشعرها، فنها التشكيكي وموسيقاها أثارا انتباهي أكثر من شعرها.

أضحت كذلك، فترة في اليابان. إنها تجربة غنية. وبفضل قراءتي للشعر الياباني شرعت في قراءة الشعر الصيني (بالإنجليزية مع الأسف لكنني أجهل اللغة الصينية). كان هذا اكتشافا رائعا، إن واحدة من أشد أسس الثقافة المعاصرة مع النهضة أو القرن التاسع عشر، هي أن كلاسيكيتنا ليسوا فقط اللاتين أو الآفريق، بل جانب هذين، هناك بالتأثير الأدب الصيني العظيم، الياباني، والهنود والعرب. إن حدود كلاسيكيتنا تتجاوز بكثير حدود الكلاسيكية المتعارف عليها. لقد شكل الشعر الصيني منذ ذلك الحين، جزءا من أرضي الثقافي.

• ما الذي أثر فيكم، أكثر من غيره؟

- تعلمت من الصينيين، ومن اليابانيين بالخصوص، فن الصمت وفن الصمت سيكون درسا عميقا للشعراء من أصل لاتيني، الذين كان لهم ميل إلى الانفلاق، تعلمت كذلك قيمة الاكتمال. الشعر بالاتقان والكمال لا يمنعه إلا على منجز، في مفهومنا نحن، لكن عند اليابانيين المتقن والكامل هو ما يظل لي منتصف الطريق، ما يبقى لا مكتملا.

• بعد إقامة في الشرق عديم، أضرا إلى المكسيك، حيث أصبحت واحدا من الأسماء الأكثر تأثيرا ضمن الانتلجنسيا الأمريكية - لاتينية، وذلك نظرا إلى قيمة شعركم وإلى أهمية مواقفكم السياسية. كيف ترون، اليوم مدينتكم، مكسيكو، التي وصفتموها أكثر من مرة بالشعبية، خاصة بعد زلزال ١٩٨٥ الذي شكل لحظة فاصلة في حياة البلد وفي حياة مواطنيه؟

- أعلم أن ما سأقوله مرعب، إن الزلزال كان درسا إيجابيا لأنه منحنى أملاي المستقبل. كنت قبل الزلزال أكثر تشاؤما، لقد اكتشفت شيئا رائعا حقا رد فعل الناس الثقافي تجاه الكارثة. فتح ذلك عيني على امكانيات النوع البشري حدثت سرقات كما في كل مكان، لكنها في نهاية الأمر، قليلة، نسبيا، إنني رايت الشباب في أوج تضامنه.

• خاصة الطبقة الذين كانوا في الصفوف الأولى...

- ليس الطبقة، فقط كثيرون كانوا في مستوى اللحظة. أناس مجهولون خاصة. التضامن العالمي بدوره بدأ جليا وأضحوا. إن هذا في اعتقادي هو الجانب الإيجابي للنوع البشري. كتب ليفي شترس، يسوما، يقول «خير الإنسان خفي». الحق أن هنا هو ما يحدث لكنه الزلزال أظهر لي أن الإنسان ليس دائما مديلا للأمل، بل إن الغامرة الإنسانية لا يستهان بها

• عدد ٣٦٢، مارس ١٩٩٨.



فاضل العزاوي .. شاعر تجذبه النار

حاوره: محمد مظلوم *

تطوي تجربة الستينات في الشعر العراقي، وفي الأدب العربي عامة، على أكثر من إثارة، وتحفل بأكثر من اجتهاد، لما مثلته من محاولة جريئة لتصعيد المغامرة الشعرية التي يدها الرواد.

كان الستينيون أول من «ارتكب» مصطلح «الجيل» وأعطاه بعداً زمنياً وربطه بعقد الستينات بعد أن ظلت التسمية تجسد مصطلحاً عاماً لازمياً: (جيل ما بعد الرواد). والستينيون اندفعوا في مغامرة الشكل الشعري والدعوات إلى «الخرق» و«النفس» إلى أقصاها.

وعلى الرغم من أنزواء بعض رموزها، وانحسارها لدى البعض الآخر فقد أحدثت تلك المغامرة حافزاً قوياً للجيل اللاحق وحرصته على مواصلة توريثها وربما التطرف بها - حتى إلى أبعد مما تستدعيه التجربة ذاتها.

ما يميز تجربة الستينات أيضاً أنها حملت معها «برنابجا» للاختلاف يقوم على: نقد السابق وجوار الآخر. فالسابق - متمثل بتجربة الرواد - يشكل متحقيقاً إبداعياً قوياً تكاد أشعة أضوائه القوية تمتد لتختلط بها أضواء «الجيل» اللاحق.

والآخر - متمثلاً بالمدارس التجريبية في الأدب العالمي، كالسريالية والظليعية وسواهما - يقدم منبعاً مضافاً لتوسيع حدود المغامرة.

وفاضل العزاوي صوت واضح في «النشيد» الستيني، ذلك النشيد المتداخل الأصوات والمتعدد المناخات، وهو - العزاوي - ممن يمثلون هذا التعدد والتداخل بشكل أساسي بتجربته في كتابة أكثر من جنس إبداعي ولهذا يكتسب الحوار معه شيئاً من الشمولية لتجربة الستينات عموماً.

في هذا الصيف زار دمشق وكان هذا الحوار:

الصرعات، حول إعادة تقييم «الستينات».

لم كل هذا في الستينات؟

* الستينات، كان عقداً متميزاً، لا على مستوى العراق أو المستوى العربي فحسب وإنما على المستوى العالمي كله، إذ حملت تغيراً

كبيراً من الستينات، إذ ارتبط اسمك إبداعياً، بها، وارتبطت الستينات بأول محاولة لنقد تجربة الرواد، وانشغلت كثيراً بتقديم مشروعه (كجبل) وإلى الآن نمة اجتهادات تقترب من

* شاعر من الأردن.

العدد السادس عشر، أكتوبر ١٩٩٨، نزهة

نوعياً في التطور التاريخي، ومن وجهة نظري، وفيما يتعلق بجيل الستينات في العراق، التقى ما هو محلي بما هو عالمي أشرح هذه القضية:

في الستينات حدثت وقائع مهمة، فبعد الثورة العراقية في تموز ١٩٥٨ جاء انقلاب ١٩٦٢ ليعلن (انكسار الثورة) مما شكل ظاهرة خطيرة في تطور الحركة الثقافية، وكذلك الحركة السياسية في العراق بشكل عام، كما أدى إلى انشطار داخل المجتمع نفسه، فخلال الانقلاب اعتقل عشرات الآلاف من الناس، وقتل المئات، كما أدخل السجن العديد من المثقفين والكتاب، وكنت ممن اعتقلوا في تلك الفترة، لا أريد هنا أن أتعرض إلى آلة القمع والتعذيب،

ومستوى الدمار الروحي الذي حل بهذه العشرات من الألاف، لكنني أريد أن أشير إلى أن ظاهرة ١٩٦٢ كانت ظاهرة خطيرة جداً داخل المجتمع العراقي، وبشكل ما، أدى الانقلاب إلى خلق شعور مجتمعي بانكسار الثورة.

استمر الانقلاب تسعة أشهر فقط وانهار هو الآخر ليجيء نظام «العارفين» نسبة إلى الأخوين عبدالسلام وعبدالرحمن عارف اللذين تعاقبا على السلطة في العراق ما بين ١٩٦٢ - ١٩٦٨. وخلال هذه الفترة حدث تطور مهم داخل المجتمع العراقي، فبعد الانقلاب انحسرت السلطة، والحربية بتأثيراتها على المجتمع، فالوصاية الحزبية التي شهدناها مع بداية الثورة والصراع السياسي انتهت دفعة واحدة. فالشيوعيون ضربوا تماماً ونزحوا في السجون والمعتقلات، وتعرضوا للانهيار والاحباط. والبعثيون الذين قابوا الانقلاب اضطروا - بعد سقوط الانقلاب - إلى الانزواء تماماً. وبشكل ما، تمكن المجتمع من تحرير نفسه من الوصاية الحزبية السابقة. في الفترة ٦٠ - ٦٠ مثلاً لم يكن ممكناً أن يتحدث كاتب من حزب أو فئة ما مع كاتب من حزب آخر، كأننا يتقاتلان في الشارع ولا يجدان أية لغة

مشتركة بينهما. ما حدث، بعد ذلك وربما بسبب الخيبة، أن هذا الانشقاق الذي كان قائماً داخل المجتمع العراقي، بفعل الصراع السياسي، قد انتهت تقريباً ولأول مرة تمكن الكتاب العراقيون أن يلتقوا مع بعضهم دون اهتمام كبير للاتجاه السياسي الذي يعين أحدهم عن الآخر. بشكل عام، كان الكثير من الكتاب والمثقفين، قد فكروا ارتباطاتهم بأحزابهم، أو لجأوا إلى نقدها بوصفها المسؤولة عما آلت إليه الأوضاع.

هذا الشيء الجديد الذي حدث مكن المثقفين من امتلاك استقلالية ما، استقلالية في نمط التفكير من جهة، وروح النقد من جهة ثانية، مما أدى إلى ايجاد ظاهرة غير معهودة في السابق، فالجيل السابق

للاستينات - وهو برأبي يبدأ مع نهاية الحرب العالمية الثانية ويستمر إلى العام ١٩٦٢ - كان جيل الحركة الوطنية، جيل الشعارات المعادية للاستعمار، الجيل ذو الأفكار الطوباوية عن العالم، لكنه تعرض مع الانقلاب - إلى الصدمة إذ اكتشف أن الصراع ضد الاستعمار في مرحلة ما قبل الوصول إلى السلطة مختلف عن مرحلة الوصول إلى السلطة، إذ نشأ وضع «قتالي» آخر انتقلت نمطية الصراع من صراع الداخل/الخارج إلى صراع التبادل مع نفسه، في الستينات أيضاً نشأ المثقف النقيض، المستقل، المنحصر من الهيمنة والوصاية الأيديولوجية، أصبح الابداع هو المركز أو البؤرة الحقيقية للإنسان.

وعلى الجانب العربي شهدت الستينات أحداثاً «كبيرة» كان أهمها هزيمة حزيران وما آلت إليه من بروز الحركة الفدائية والمقاومة، والدعوات إلى التحرير، وهذه أدت كذلك إلى فك ارتباط الفرد بمركزية السلطة.

عالمياً، شهدت الستينات ذروة الكفاح المسلح (جيفارا مثلاً) كذلك ما استجد من ظواهر داخل الحركة الشيوعية في أوروبا الذي تمثل في تجربة تشيكوسلوفاكيا في «ربيع براغ» ومحاولة من الأفكار الاشتراكية بعداً انسانياً ديمقراطياً جديد. ثمة أيضاً الحركات الشبابية والطلابية الهائلة التي اجتاحت شوارع الغرب معبرة عن رفضها للحرب، وتدعو إلى السلام. كانت الستينات إذن عفاة متميزة، على المستوى العالمي كله بأفكاره وتطلعاته، وحتى نمط صراعاته.

ورغم انتهاء هذه الحركات لكنها كانت قد حدثت معها روحاً جديدة التقت، بشكل ما، بإرغافات التصول في الروح العربية التي تمثلت بروح المقاومة والمواجهة ورفضت الهزيمة. وكذلك بإرغافات التصول في الروح العراقية في مقاومة التطلعات الاستبدادية أو السيطرة الأيديولوجية والدكتاتورية على الكتابة.

من هنا يمكنك جيل الستينات، برأبي، سمناً خاصة به، فظهرت الدعوات إلى «كتابة جديدة» كتابة أخرى، تجريبية، طليعية، ومحاولة هدم البنى والمؤسسات القديمة وإنشاء أخرى بديلة جديدة (هكذا كان العلم على الأقل) ونجد تجلياته واضحة على المستويين العربي والعراقي.

■ النزعة التجريبية في الأدب والتي بدأت مع الستينات، كانت تهدف إلى «الحداثة» بوصفها اتفاقاً ممكناً وغير مكتمل إلا أننا نرى هذه النزعة وقد وصلت إلى حدودها كأنها كانت طائفة ومختلفة، وثمة ما يشبه العودة، إلى تأكيد الارتباط مع المنجز، هل وصلنا عهد «ما بعد الحداثة» حيث العود

■ من الصعب على

الكتابة أن تستمر دون

يوتوبيا.

□ التجريبية في

الكتابة لا تقتضي بعلم

«تجريبية».

■ أنا مع الريانية لا

كمدرسة وإنما كروح

داخل الكتابة.

□ «جماعة كركوك» كان

لها دور فاعل في تشكيل

روح الستينات.

الإيدي بينما حدافتنا مازالت قيد الإنجاز؟

في الكتابة التجريبية تعني أن تحاول ابتداء جديد، أن تؤسس لما لم يوجد من قبل، وهذا يرتبط بالعلم الذي ظهر في الستينات فحتى على المستوى العلمي، والأدب الأوروبي تحديداً، نلاحظ وجود ما يسمى «الطبيعة في الأدب» أي أن تكتب خارج التقليد، باستعمال أشكال جديدة، استخدام اللغة الالغوية والابتعاد عن اللغة القضاة، محارلة ولوج عالم لم يكن الأدب قد ألفها قبل، مزج الفنون والأشكال الكتابية مع بعضها، كل هذا يرتبط بالمحاولة الجديدة التي تستند، كما قلت، على حلم ينطوي على يوتوبيا كبيرة هو أننا نستطيع أن نغير العالم دفعة واحدة، ليس التغيير بالمعنى الأيديولوجي، وهنا أهمية، إذ قام الماركسيون الجامدون هذا الحلم ووقفوا ضده، لكنه «التغيير» على طريقة الشعراء الذي كان يكتب على الجدران في فرنسا ويقول (نحن وأقربون لذلك نطلب المستحيل) فالمستحيل نفسه كان يدير واقعيه. لننذكر الحركة الهييبية وكيف حاولت ضرب أسس الثقافة البورجوازية في الصميم، فخلالين من الكتابة ذات مضمون عاطفي يراهن دعوات الثقافة البورجوازية إلى «الكفاح» والعمل من أجل الوصول إلى القمة والمجد والمال، يراهنونها بالكسل، أما دعوات «الانقضاء» فكانوا يراهنونها بإطلاق شعر الرأس وارتداء الملابس الزنة. وهكذا... عربياً، بدأت هذه التغيرات تأخذ صيغها مع معطيات الواقع العربي، فالكاتب انتقلت من كتابة ذات مضمون عاطفي وروائي، إلى كتابة ذات مضمون فكري ومحاولات جديدة في الأساليب والأشكال في الأدب العراقي وشعر الستينات تحديداً، شعر الكاتب أن «العلم» الذي ارتبط بالثورة انهار فجأة، ما كان يؤمن به وجده شيئاً أشبه بالضباب، لم يكن متأكداً منه أو حاول أن ينفقه، لذلك بدأت محاولة البحث عن شكل ومضمون جديدين للكتابة، الكتابة التجريبية في الستينات، ارتبطت بهذه الروح، روح البحث عن شيء جديد، روح المغامرة في المستقبل وروح نقد الماضي، هكذا يمكن أن أفسر هذه الظاهرة التي أسهم في تحريرها عليها كتاب عالميون قرأنا لهم وتأثروا بهم في العراق منهم «جماعة البيت»، «غيسبرغ»، «فيرن كيني»، «كوسو» وفي الرواية «هناك كبرياء» كان هؤلاء يمثلون نمطاً آخر في الكتابة، وقد أثروا في الأدب الأمريكي والانجليزي. شعرنا أن ما كتبه السياب نازك والبياتي كان مرتبطاً بالروح السابقة، التي نرفضها لأنها روح بسيطة ترتبط بالثقافات العدو/الصديق، الشعب/الاستعمار، الداخل/الخارج، في الستينات انتقلنا إلى مستوى الجديد، هو صراع الداخل مع نفسه، وبشكل ما صراع الحداثة مع نفسها، بمعنى: إذ اعتبرنا السياب ونازك والبياتي شعراء حداثاً، فإننا نريد أن نقد هذه الحداثة وننقلها إلى مستوى جديد، فالسياب من وجهة نظري... وقد كتبت هنا في الستينات - شاعر كبير، لكن في العديد من قصائده تجد نظرة ثابتة تتمثل في هذه الثنائية القائمة على تناقض صديق/العدو/الصديق، الأبيض الأسود، وهي نظرة سائدة في مجمل كتابات الرواد، ولعل أفضل نموذج لهذه الكتابة هو البياتي.

أما جيلنا فقد اتجه إلى مفردات الصراع داخل البنية ذاتها، وبمختلف مستوياتها كل كتابة طليعية أو تجريبية تأخذ مدى زمنياً لها، ثم تستقر لتتخذ نفسها، وبهذا النقد يموت الكثير من هذه التجربة وربما تحدث عودة إلى تجارب سابقة لامتلأها، غير أن الأمر الذي أشرت إليه - وصول التجريبية إلى حدودها - يتطرق بانتهاء ذلك العلم/اليوتوبيا، الذي نشأ في الستينات، وأما تعيش البشرية مرحلة أخرى وكذلك العرب، مرحلة نهاية اليوتوبيات وسقوط الأيديولوجيات، سقط الأوهام. حالياً الإنسان محكوم بسؤال: كيف يمكن أن يكون واقعي

مع ذلك، من الصعب على الكتابة أن توجد دون يوتوبيا، في رأيي، ثم حلم جديد يتشكل ربما يختلف عن أحلامنا السابقة لكن لا بد من بقاء الحلم.

■ **التجريب الذي نتحدث عنه له وجود عضوي في تجربتك الكتابية، حتى أن كتابك الأول (المطوقات الجميلة) كان سعياً مبركاً لإلغاء المسافة بين الإجناس الأدبية، لتلك الآن، تكتب الرواية والشعر، جنسيتين مستقلتين مع بعضهما، محافظاً على المسافة النوعية بينهما، هل لذلك علاقة بـ«يوتوبيا» الشخصية؟**

■ ارتبط التجريب في الأدب العراقي، ومحاولة نقد التجربة السابقة، ونقد التقليد التي حاول بعض النقاد فرضها على الأدب، ارتبطت التجريبية بتجريبية الحياة نفسها، على الصعيدين الاجتماعي والسياسي. كنا نعتقد أن الحياة ذاتها تستدعي تغييراً، غير أننا لم تكن متيقنين من البديل الجديد، كنا نعرف ما نرفضه، لكننا لا نعرف ما نريده تماماً. من هنا حاولنا أشكالاً مختلفة في الكتابة، هذا لا يعني أن كتاباتنا لا تمتلك قيمة إبداعية لكنها، حتى في تلك الفترة، لم تكن تمتلك طابعاً تديسياً، ولا نراها شيئاً نهائياً، ما كان يهمني في الكتابة أن تكون حرة جديدة تعبر عن أرائنا وأحلامنا دون الخضوع التام للحدود التي رسمت للادب من هنا كان الخروج والخرق لتلك التقاليد الثابتة، وهذا جزء من النقد الذي ينبغي توجيهه لكل كتابة تنعم مشروعيها وعلى هذا الأساس كنا نتعقد أن جيل الرواد قد قال أهم ما يمكنه، وعلينا أن نقد هذه التجربة ونطرح شيئاً يتجاوزها

من ناحية أخرى، لا أرى أن علمنا أخفق، على العكس، فبعد الستينات وإلى الآن، تغيرت الكتابة بشكل جذري، فإلى مقارنة بين الكتابات السائدة في الخمسينات والستينات وما بعدها، في المستوى النظري والمستوى الإبداعي، في المغامرة والتجريب، في اللغة وفي الأشكال والعمق الإبداعي، استظهر فرقاً كبيراً، التجارب التي ظهرت في الستينات تركت كثيراً من التأثيرات على الأعمال التالية، أصبح الكاتب أكثر حرية في اختيار الشكل الذي يناسب كتابته، صار أكثر حميمية، يحاول... على الأقل... أن يكون عميقاً ومتنوعاً وغير خاضع لقوانين صارمة، مسبقة ومفروضة على

■ من تأكيدك على «الحلم» - سواء في كتاباتك أو في (البيان الشعري) - وأهميته «الحلم» حتى في هلوسته - في الشعر، وإلى رؤيتك في «الكون المجبور» وصولاً إلى ممارستك النصية الواضحة للسريالية، كل هذا يجعلها «السريالية» تتضح كمعنى للغالب من كتاباتك، وعموم الشعر السيتيني.

✻ بداهة، أشير إلى أنني استفيد في نصوصي، لا من الأدب وحده، إذ ربما كنت من الأوائل في اهتمامي بربط الكتابة الأدبية بكل الفنون الموجودة في الحياة، بكل العلوم، وكل المعارف الإنسانية، فالوعي البشري لا يتمثل في الانشاء الكتابي وحده وإنما في المعرفة.

وقيل أن أخوض في موضوع السريالية أقول. إنني استفدت كثيراً من العلوم الطبيعية وفلسفتها، الكتابة عندي تخرج عما يسمى الموضوع الأدبي إلى الحياة، والحياة حدودها أكبر من الكبرياء الأرضية أنها تعتمد لتضلل الكون كله، كذلك تأثرت بكتابات فرويد وتحليلاته للداخل الانساني، لذا صار الإنسان، من وجهة نظري، ليس شكلاً خارجياً فحسب، لكنني كنت أعرف أن هناك شكلاً داخلياً غير مرئي وكان يعني أن أجد العلاقة بين السلاسل والخارج.

وفيما يتعلق بالسريالية فقد اهتممت بدراسة نصوصها الأدبية، وأيضاً بدراسة كتاباتها النظرية، وقبل ذلك اهتمت بالمدادانية وبمحاولاتها في كسر الشكل وكسر اللغة والوصول بالكتابة إلى حد الفوضى، وتوصلت إلى موقف نقدي منها، لأن هذا ممكن أن يكون مفيداً في لحظة تاريخية معينة، لكن فيما بعد لابد أن يكون للكتابة معنى إنساني عميق، السريالية نفسها كانت محاولة لنقد المدادانية وتجاوزها، اهتممت بالسريالية لكنني كنت منذ البداية ضد وضع الشعر في مدرسة حتى إذا كان اسمها «السريالية» أو «المدادانية» أو سواهما، بهذا المعنى أنا استفيد من السريالية إلى الآن، لا كمدرسة وإنما كروح داخل الكتابة، فالسريالية انتهت وماتت منذ الثلاثينات لكنها أثرت عميقاً في الأدب ولا يزال هذا التأثير قائماً في أعمال جميع الكتاب الكبار من وجهة نظري. أنا مع السريالية، بطلتها النهائي إلى الغور إلى الداخل الانساني واكتشاف أسرارها، لكن دون قواعد نهجية سواء وضعها بريوتون أو غيره. فرؤيتي لوجهة نظر بريوتون حول الكتابة لا تختلف عن رؤيتي لأي ناقد أو منظر آخر، قد أجد ما يقوله صحيحاً وقد لا أجد ذلك، لكنني في الوقت نفسه أعتقد الطريقة السريالية في سعيها إلى تدمير المادة، التوصل من الكتابة للثقافية، في «المخلوقات الجميلة» قد مقاطع مكتوبة في حالات غيبوبة تامة. كانت لدينا في الستينات محاولات لكسر الوعي باللاوعي (الكتابة في اللاوعي) وكذلك الكتابة الارتجالية ومحاولة الوصول إلى ملامسة ما هو حقيقي في الإنسان.

بهذا المعنى متنازلاً السريالية قائمة في عملي، وبشكل عام أنا أهتم بالتجارب الطليعية الأبعد من السريالية، السريالية جرى تجاوزها إلى ما يسمى (ميترالية) (ميتراليزم) التي يتركز سعيها في كيفية

كتابته، والآن ونحن في النصف الثاني من التسعينات، نجد الكتابة العراقية تمتلك الكثير من الشجاعة سواء في الأشكال أو في طريقة تناول الموضوع، هذا التغيير لا أعتقد أنه يرتبط بالتجربة الخمسينية بقدر ارتباطه بالتجربة الستينية.

وفيما يتعلق بي، كانت (المخلوقات الجميلة) عملاً جريئاً على مستويات عدة، مستوى اللغة، ومستوى الموضوع، ومستوى الشكل، حاولت فيه أن أدمج أجناساً أدبية مختلفة مع بعضها للوصول إلى ما سمي لاحقاً «النص المفتوح» في كتابة تتجاوز الأجناس أو توحيدها في شكل كتابي واحد.

تجربة (المخلوقات الجميلة) لا يمكن أن تكتب إلا بالطريقة التي كتبت بها، كتابة عن عزلة الإنسان في الكون عبر استحضار لروح الكون ولروح التاريخ في الآن نفسه، (المخلوقات) كتابة عن الحرية بين الناس والحرية بدون الناس، البطل مختلف الأسماء، يوجد في شتى العصور والأمكنة، وفي سياق تجربة ربما تضمنت شيئاً من «الفلانزياء»، يسعى البطل إلى تحويل مدينة بكاملها إلى انصاف، فهو كان بين الناس وتعرض إلى الاضطهاد، كانت حريته مدودة لكنه يوحى للجميع إلى انصاف جامدة ثم يبدأ مشيته داخل المدينة الميتة.

في تلك الفترة كتبت «الكون المهجور» وكان ما يعني ما إذا كان الكون كله يمكن أن يوجد دون وعي إنساني، ولا يوجد وعي إنساني بهذا الكون، في (المخلوقات) رحلة تاريخية للوصول إلى الحرية، يحاول البطل وصولها بإقناع الآخرين لأنهم يشكلون عائقاً أمامه، لكن هذه الحرية غير ممكنة أساساً، لذلك يشق نفسه، هي تجربة بين الشعر والرواية، وهناك من يعتبرها «قصائد نثر» لكنني اعتبرها نصاً مفتوحاً.

■ لكنك في أعمالك التالية (المخلوقات) تتكلم تقنيات الأجناس المعروفة (شعر، رواية، قصة) إنها نصوص «مغلقة» على أجناسها وتقنياتها ولا تفتتح على بعضها أو سواها؟

✻ قلت لك إن الفكرة أساساً هي التي فرغست على شكل كتابة (المخلوقات الجميلة) وإذا تذكرت قصيدتي الطويلة (تعاليم ف العزالي إلى العالم) تراها تتضمن قصيدة النثر، التفعيلة، المصق، الصورة الفوتوغرافية، القصة القصيرة... الخ، ولكن أية تجربة - وهذا ما يعني - عندما أعتقد أنني استكملتها انتقل إلى محاولة جديدة أخرى، وبطريقة ما أحاول أن أنفذ التجربة السابقة، أنا لم اتوصل من هذه التجربة (الدمج بين الأجناس) لكن كمة أفكاراً تتطلب شكلاً روئياً معيناً، وثمة قصائد تستدعي شكلاً شعرياً معيناً.

في روايتي الجديدة (كوميديا الأشباح) محاولة جديدة أخرى للكتابة، ربما تشبه، في بعض الوجوه، (المخلوقات الجميلة) لكنها تصعيد أكثر لها، إنها كتابة روئية فيها الكثير من الشعر، فيها رؤية أخرى إلى الكتابة الروائية نفسها، وإلى موضوعها كذلك، ربما لأن العالم الذي أتعامل معه فرض علي هذا الشكل الجديد الآخر الذي لا أعتبره نهائياً بالثابت.

الهرمزي، أنور الغساني) هؤلاء كانوا خصومنا الأدبيين، ومن هنا تعارفنا وشكلنا عام ١٩٥٧ رابطة سرية لطلاب شملت ظاهرة ثقافية في كركوك..

كما قد بدأنا النشر عام ١٩٥٥ ونشر في أدونيس ويوسف الخال قصيدة طويلة على صفحتين في مجلة كانت تصدر في بيروت بعنوان (المجلة) وكان أنور الغساني قد نشر ترجمات وكذلك يوسف الحيدري، في تلك الفترة صدرت في كركوك مجلة اسمها (الشفق) بالعربية والكردية وقد أسهمنا فيها، وكانت هناك جريدة اسمها (أفاق) كانت تقليدية في توجهها فدخلناها ونشرنا فيها نصوصاً.

عام ١٩٥٩ جاء شخص وقدم لي أشعاره (وكانت تحتوي على قوافل لكنها غير موزونة) كان هذا الشخص هو سركون بولص فاهتمت به وقدمته للآخرين، وعن طريق سركون بولص تعرفنا على جان دمو. وكان هناك شاب يجالسنا لكته لم يكن يكتب فصار يكتب بتأثير المجموعة كان ذلك الشاب هو صلاح فائق.

في العام ١٩٥٦ كنت قد تعرفت عن طريق المرحوم يونس الحيدري على نس (ذهبت إلى الكنيسة لاتعرف عليه) كان ذلك (النس) هو الأب يوسف سعيد، في هذه الفترة اهتممتنا بدستوسكي، تشيخوف، غوركي، اندريه جيب، البوت، باوند.

■ نحن هل استطاعت «جماعة كركوك» أن تشكل تياراً في الكتابة؟

■ الروح التي ظهرت في الستينات كان «جماعة كركوك» دور مهم وفاعل في تشكيلها. هذه الجهود انضمت إلى جهود كتاب وشعراء آخرين قادمين من مختلف المحافظات، أو من الموجدون في بغداد.

بالنسبة لي، باشرت مور وصولي إلى بغداد بأقامة أساس، والقيت في ١٩٦٠ في أمسية «الأرباب»

باتحاد الأدباء قصيدة «يوليسيس» وعلق عليها كل من سعدي يوسف، ونظام توفيق، ورشدي العامل، ووجدوا فيها روحاً جديدة، وهي من نصومي الأولى التي أقيمت عليها، كما باشرت منذ وصولي إلى بغداد عام ١٩٥٩ بالنشر في الجرائد العراقية فنشرت قصائد «الشفرة» و«العاشق والراقصة» وسواها من القصائد التي تمتلك كثيراً من الفكاهة، واللغة الجديدة، وفيها شيء من القصة إلا أن انهماكي في الحركة الطلابية، قادتني إلى السجن حيث اعتقلت بين عامي ١٩٦٢ - ١٩٦٥، وبفعل تجربتي في السجن صار لدي موقف نقدي من الحياة، ومن السياسة، من المؤسسات، ومن الكتابة، هنا أذكر الرسالة التي بعثتها من

ليجاد علاقة بين الواقع وشكله الأسطوري وشكله الحلمي، وفيما يتعلق بالبيان ثمة حديث طويل عن الحلم لكن هناك حديثاً آخر عن جوانب أخرى، ربما أهميتها السريالية، جوانب ترتبط بالوقف الاليهي، المهم في (البيان الشعري) هو تأكيد على حرية الكتابة والكتابة.

■ بمناسبة الحديث عن (البيان الشعري). ثمة قاسم مشترك بين جماعة «البيان» وجماعة «كركوك» هو فاضل الغزاوي - شخصياً اعتقد أن أهميته «جماعة كركوك» تكمن في كونهم استطاعوا أن يشكلوا تياراً يندفع بالشعر إلى الأمام، فيما انفض جماعة (البيان الشعري) أفراداً لا تتناسب مشاريعهم الشعرية إلى «الروح» التفسيرية التي تضمنها

البيان.

■ البيان الشعري كتبته أنا، لينشر باسمي في مجلة الشعر ٦٩ (وهي مجلة تختص بالشعر أوقفت بعد أربعة أعداد) وبعض الشعراء الذين كانوا معي في مشروع المجلة (سامي مهدي، وخالد علي مصطفى، وفوزي كريم) اقترحوا أن يتقوهم معي بدلاً من أن يصدر باسم شخص واحد، ووافقت على ذلك إذ لم يجر أي تغيير في التيار. طبعاً سرني أن أجد شعراء يتقبلون وجهة نظري، بل كانوا متحمسين لها.

■ نحن الشعراء الذين وقعوا البيان معي، لم يدركوا بروح الحقيقة له وإنما اعتبروه بياناً طبيعياً في حين أنه تضمن أفكاراً جذرية وأساسية في الشعر. وفي موقف الشاعر أساساً. لذلك تظل علاقة الشعراء الثلاثة (بالبيان الشعري) خارجية بشكل ما.

■ جماعة كركوك، تجربة أخرى، بدأت سنة ١٩٥٥ عندما أصدرت مدرستنا مجلة باسم «صدى الشباب» التي كان يشرف عليها الدكتور سنان سعيد (كان مدرسا في مدرستنا قبل أن ينال الدكتوراة). وشاركنا أنا ومؤيد الراوي في

المجلة أنا بمقالة عنوانها (الفن والحياة) ومؤيد الراوي بمقالة أخرى لا أتذكر عنوانها.

■ لهذا التالى - وهذا شيء طريف - رأينا نشرة جدارية أصدرها طلاب الثانوية المسائية (كانوا يواصلون دراستهم في البنائية نفسها مساء) عنوانها «الهدف» فاصدرونا نشرة مضادة باسم (السهم) تضمنت هجوماً على هؤلاء وشفيها لأفكارهم وفصلانهم، وبدون أن نعرضها على المشرف الصفاها على الحائط،

وعل العموم كانت تحمل نزقة صيبانية في حينها الكتاب الذين أصدروا النشرة المسائية والذين هاجمناهم إتهم كانوا - بنظرنا - أدعياء، هم (للمرحوم يوسف الحيدري، قحطان

■ ما كتبه الرواد شعر يرتبط بالثلاثينات لهذا انتقدهم.

□ (القصائد الجميلة) شعر ومختبر كتبه في السبعينات.

■ انصار النقد الأدبي سبب في «كثرة» النصوص المتطولين.

□ سيمتازي الكثير من الشعراء في الحقيقة حينما يغفل الكاتب عن شكله بالمتنوع.

السجن إلى عبد الرحمن مجيد الربيعي، الذي كان يحذر صحفية «الأنباء الجديدة» عام ١٩٦٤، كانت رسالة نقدية لتجربة الرواد، ترى أن الوقت قد حان لتجاوز هذه التجربة، لكن الربيعي نشرها كرسالة من صديق دون الإشارة إلى اسمي، ليطعن فيها بعد، وقد أوردها سامي مهدي في كتابه «الموجة الصاخبة» بوصفها إشارة مبكرة للروح الستينية وموقفها النقدي من تجربة الرواد.

■ **رواياتك الجديد عنوانه (فراشة في طريقها إلى النار) هل المسافة بين الفراشة ومصرها - النار - ماهرة بتداخلات الموت/ الحياة؟ وهل اقتربت أنت من النار؟**

■ كل شاعر يجتذب النار بشكل ما، وأنا في كل حياتي كنت دائم الاتجاه نحو الخطر، كما لو أنني أجد تحقيقي في هذه المغامرة. ففي العنوان مازالت الفراشة في طريقها إلى النار، لم تصل بعد، الموت نار وأنا في طريقني إليه، شمة قوة جذب تملكها النار ولا تستطيع الفراشة سوى أن تذهب إلى هذه النهاية، وكأنها محكومة بهذه الصيرورة، وأنا مدرك هذا الآن، في هذا العمر اعتقد - ولا يزالني الأمر كثيرا - إنني أتجه إلى النار. الكتابة ذاتها، وبشكل ما، تتجه إلى النار أيضا. (فراشة في طريقها إلى النار) كتابة حاولت أن تقول شيئا إنسانيا عميقا، في التجربة الإنسانية، والتجربة الجيانية وفي تجربة الموت، تجربة الحفلة الكبيرة التي نسميها الحياة ووجدنا فيها.

■ **قلت في مكان ما من هذا الحوار، إن علي «الحدافة» أن تنقد نفسها باستمرار لكي تندفع.**

كيف ترى إلى الشعر «الآن» على وفق تصورك النقدي هذا؟

■ هناك الآن عدد كبير جدا من الشعراء يكتبون القصائد، أيضا حدثت تحولات جذرية في الكتابة نفسها، ومعظم الشعراء الآن، يكتبون «قصيدة النثر» وأنت تعلم أن «قصيدة النثر» قد توجي بالسهولة لبعض الشعراء، على افتراض أنها لا تحتاج إلى معرفة بالوزن والتفعيلة... الخ. أنا اعتقد أن كتابة «قصيدة النثر» الناجحة أصعب بكثير من كتابة قصيدة التفعيلة وحتى القصيدة العمودية. هنا يكمن الخطر. وشمّة من يعتقد أن كتابة «قصيدة النثر» تتحدد في التعبير عن العواطف وفي «سكبها» على الورق.

من جانب آخر، شمة غنى واضح وتعدد داخل الشعر العربي، لكن المؤسف أن النقد الجاد شبه معدوم. النقد مقصور في الغالب على تجربة الرواد، فالكثيرة عنها أصبحت سهلة، أبعادها معروفة، وحدودها معروفة، وحتى موضوعاتها أصبحت معروفة. ولا يحتاج الناقد سوى أن يمسك بمفاتيح «معروفة» هي الأخرى لكي يتحدث عن السياب أو نازك أو البياتي.

أما الكتابة النقدية التي تتطلع إلى شعراء ما بعد الرواد، فهي كتابة نقدية ليست سهلة تستلزم ناقدا يمتلك معارف وإمكانيات قرائية للدخول إلى النص وتحليله من داخله، وهذه المهمة تتطلب ناقدا إبداعيا بمستوى «المبدع» وهو ما يكاد يكون غائبا، النقد الحالي هو نقد صحفي استعراضي ونادرا ما وجدت ناقدا كتب عني وبلغ ما أريد قوله، في الستينات وبداية السبعينات كان هناك نقد يحاول

تحليل الأعمال والوصول إليها ولكن فيما بعد (الثمانينات وما بعدها) انحصرت هذه البداية ليحل محلها نقد سريع لا يكاد يقبل شيئا. وهذا هو السبب في إنشائي لا نستطيع الآن أن نكون نظرية حقيقية عن مشهد الشعر العربي. هناك المثات يكتبون ولا أدر يقول لنا من هو الشاعر الحقيقي بين هؤلاء ومن هو الدخيل.

ربما نجد عشرة يشيرون في مجلة واحدة، وقد يكون ثلاث من بينهم حقيقيين أما البقية فمعتطلون، لكن هيئة التحرير قد لا تفرق بين النص الحقيقي والنص الركيك.

هذه المشكلة حقيقية لا يمكن تخطيها إلا بالظهور نقد يميز الشعراء الذين بلغوا مستوى حقيقيا في الكتابة عن الشعراء الذين مازالوا على السطح.

هذه الاشكالية أسهل فيما يتعلق بتجربة الرواد، كان هناك شكل كتابي وطريقة معينة مقبولة، وضمن هذا القبول الكلي كان ممكنا تمييز المستويات، أما أن تأتي إلى كتابة ليس حولها رأي مشترك أو تقاليد أو معرفة مشتركة عند ذلك ينشأ هذا الاختلاف.

لكن على العموم، إن هذا الغنى والتنوع، وحتى الكثرة، ليس ضارا، فمع الزمن سيتهادي الكثير من الشعراء غير الحقيقيين فيد يظل الشاعر الحقيقي يؤكد نفسه عملا بعد آخر، وربما يتعلم الجمهور، وربما النقاد أنفسهم كيف يفهمون هذا الشعر وكيف يطلونه وكيف يدخلون إلى عالمه.

فاضل العزاوي / ببلوغرافيا

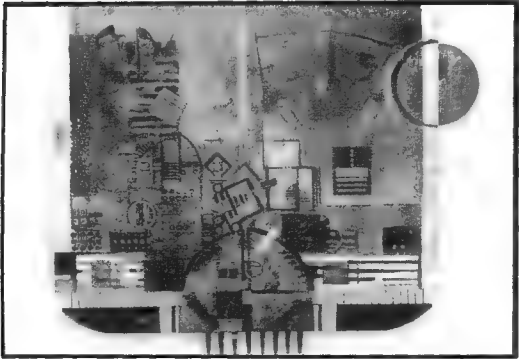
في الإبداع:

- ١ - مغفلون فاضل العزاوي الجميلة (رواية - قصيدة) دار الكتب - النجف ١٩٦٩
- ٢ - القطعة الخامسة (رواية) اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٢
- ٣ - سلاسلها الموجة سلاسلها البهر (شعر) دار الصود - بيروت ١٩٧٤
- ٤ - الشجرة الشرقية (شعر) وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٥
- ٥ - الاسلاف (شعر) اتحاد الأدباء العراقيين - بغداد ١٩٧٦
- ٦ - الدينامور الأخير (رواية - قصيدة) إعادة كتابة للمغفولات، دار ابن خلدون - بيروت ١٩٨٠
- ٧ - المهرطاد إلى الأبدية بجميل (قصص) دار بابل - دمشق ١٩٨٩
- ٨ - مدينة من زمان (رواية) دار بابل - دمشق ١٩٨٩
- ٩ - رجل يرمي أحجارا في بحر (شعر) دار رياض الريس - لندن ١٩٩٠
- ١٠ - آخر ثلاثية (رواية) دار رياض الريس - لندن ١٩٩٢
- ١١ - صاعدا حتى الينابيع (الأعمال الشعرية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٣
- ١٢ - في نهاية كل الرحلات (شعر) دار الحمل - كولون ١٩٩٣.
- ١٣ - بعيدا داخل الغابة (دراسات في الأدب) دار المدى - دمشق ١٩٩٤.
- ١٤ - كوميديا الاشباح (رواية) دار الجمل كولون ١٩٩٦
- ١٥ - فراشة في طريقها إلى النار (شعر) دار المدى - دمشق ١٩٩٦

في الترجمة:

- ١ - صاحب الفخامة الميناصور للكتاب البرتغالي كورديوس بيرنو (رواية) دار المدى دمشق ١٩٩٥
- ٢ - أرض وسعاء (أعمال مختارة) للشاعر الألماني كريستيان مورجن شتين دار الجمل - كولون ١٩٩٦

معرض الفن التشكيلي العماني المعاصر في باريس: الكشف المتأخر عن خصائص المحترف الشاب



استقبلت جدران «قاعة خوان ميرو» في البناء المركزي لمنطقة اليونسكو في باريس (وخلال شهر يونيو من عام ١٩٩٨) باقة مختارة من نخائر لوحات أحد عشر فنانا تشكيليا معروفا ومعاصرا من المحترف العماني، كان المشاركون ستة من الذكور هم: أنور سونيا ورشيد عبدالرحمن، وعبدالله الحفيني وحسين عبيد ومحمد الصائغ ومحمد قاضل، وخمسا من المبدعات الإناث هن: رابحة محمود ونابرة محمود ومريم عبدالكريم ثم منى البيتي وباسمين أمير. وليس من باب المصادفة أن تمثل المرأة المبدعة قرابة نصف العدد فهي شريكة أصيلة ومتوازية منذ بداية تشكل المحترف (منذ أقل من أربعة عقود)، بل إن حيوات معارض الجمعية الأولى تشهد تفوق عددهن أحيانا، أي أكثر من محترفات لبنان، وهي ظاهرة متفردة في محترفات الخليج.

يعتبر معرض «إشراقه من عمان» بمثابة الإهلال الأولى للفن العماني في عاصمة التشكيل الباريسي، وقد يكون من محاسن الصدق أننا شهدنا المعرض الشخصي الأول في باريس لواحدة من المعارضات وهي منى البيتي (في بيت الثقافة المصري في باريس)، سابقة قبل أشهر قليلة للمعرض الراهن.

أسعد عسراي *

* ناقد وفنان عربي مقيم في باريس.

العدد السادس عشر - أكتوبر ١٩٩٨ - نهض



ورغم غياب بعض العلامات الفنية الهامة عن العرض (من أمثال سليم سخي وخميس الحنيني وسعود الحنيني وموسى عمر وآخرين) فقد استطاعت لوحات المشاركين من الجنسين أن تحرس خراطم المشهد التشكيلي في عُمان وتياراته وخطوط صبرواته وتحولاته الشبابية، وسباق تطوره ونعائه باتجاه تحديد خصائصه النسبية (الجمالية — الثقافية)، ينسب أغلبهم إلى مرسوم الشباب الذي تأسس في ١٩٨٠ في مسقط العاصمة، وجميعهم أعضاء في والجمعية المعنية للفنون التشكيلية، التي تأسست عام ١٩٩٢، وهي الهيئة التي أقامت للعرض بحضور رئيسها طه بن سليمان الكفري الذي تسلم مهتم منذ عام ١٩٩٥ فازدادت الجمعية نشاطها وفعالية، وللعرض الراهن هو السابع من نوعه منذ تأسيسها.

لعله مما يثير العجب أن ظاهرة العصامية مسيطرة وعامة على تاريخ تثقيف الفني والحرفي، فقد علموا أنفسهم بالتصميم، ولم يخضع أي منهم إلى التعليم في معهد مختص ولا حتى في معهد تربية عملية (ما عدا الدورة المتأخرة التي اكتسبها الرائد سونبها في إنجلترا خلال عام، وكان اتعاهم مقبعا في البحرين أصلا، ثم رجع مع من عانوا من المثقلين إلى مسقط في عام

١٩٧٠)، لعله من سوء حظ هذا الحرف — رغم وهافة تجربته الرفاعة. إن هذه العصامية أخرجت من بداياتها فكان آخر انبثاقات وتأسيسات للفن للعصر في محركات الخليج والتي سبقت منذ الأربعينات والخمسينات، قد ترجع أسباب التأخر هذه إلى جهود مناهج التعليم وغياب نظام البعثات الخاصة بالفن التشكيلي قبل ١٩٧٠، وهو تاريخ بداية المظاهرات التشكيلية المتواضعة التابعة لأنشطة الأندية الرياضية (التابعة لوزارة التربية والتعليم وشؤون الشباب).

ولم يخلص النشاط التشكيلي من التهميش الثقافي وطابع النشاط المدرسي إلا مع مبادرات الفنانين (من الجنسين) أنفسهم من خلال جمعياتهم الحرة، والتي ظهرت فيها أعداد متوقفة من المصورات، وهو ما هيا بشكل لاحق لتأسيس صيف «مرسم الشباب» عام ١٩٨٠ في مسقط العاصمة ثم كانت له فروق في صلاة وسرها من المدن، كما تفرعت عنه ورشات فنية عملية، وكان التفرع فيها يتم بطريقة تبادل الخبرات والاحتكاك المباشر بالمتدربين، بعض من هذه الدورات كانت يتم بإشراف خبراء (من مصر أو إيطاليا) ومهما يكن من أمر فإن هؤلاء المدربين لم يملكون تأثيرا يذكر.

ترسم بالتجنيد المحطات التاريخية المتتالية التي ذكرناها وهي ١٩٧٠ و ١٩٨٠ و ١٩٩٢، خط الازدياد المتسارع في مسيرة الفن للعصر العماني والذي يعكس صورته للعرض الراهن.

لبحروف و لاشرايق و سحره لخرافيكه

نقع في كل مرة نحاول فيها تحديد ولادة تاريخ الفن للعصر في الحرف المحلي في نفس التمسك، ذلك أننا نخطئ — دون قصد — بين بداية صيغة التعبير العالمي المعاصر (وهو تحديد الغربي أي فن لسوحة الحال)، مع بداية التعبير التشكيلي المرتبط بأزمة الحضارات المحلية وذاكرتها التشكيلية، والمستقلة في

أيدية تتساقط وقوة توليفها (خاصة في مجال العمارة) عن مفهوم المعاصرة المحولة أو الزروعة بقوة الاجتياح والتبعية الثقافية. ويزداد التناقض عندما ننسقط من حساب التجربة المعاصرة هذا التراكم المديد وكان الحداثة تقع في إخصاء هذا التراكم؛ لعله وهم العالمية التي غرسها دعاء الحداثة بأي ثمن والتي قالت لي سوء فضم مزمز من والأخذ بالثمن الناتج الجاهزة دون نمو عضوي قائم على التوليف أكثر من الاجترار القسري. تبدو الدرونية، في المعرض ارتهانا بهذا الانقباس بحيث ننوهم أن تجديد الحرف وتطوير هيكليته وطرزه واقتلاصه وتشكيلاته حكرا على آلية الحداثة. يثبت محمد الصانع (المعروف بالفارس) بأن إمكانيات الشطح في الخزان الحروي والتخطيطي لا ينضب مهيبة، خاصة وأن إحدى أبرز لوحات المعرض أتجزها بلون أصهب متقشف أشقر صحراوي، بحيث خلقت الأحرف في فضاءه وكتابتها بطور متناجئة، وبعضها تليسه شكل الطير (العقاة أو السيمورغ) وجاء اسمه الصانع من صناعة لصياغة الخناجر أما زميله محمد فاضل فيفردنا إلى ساحة بصرية في أرواش الحكمة والمتعاود والحروف والكلمات التي تحيك الفراشة برشاة مائية دقيقة بحيث لا تفل تقني ارتشاف لورق للصباغة المائية (وتعددية درجة شبة) أهمية من قوة الإشارة والدلالة الحرفية والمضمونية والعبارة، وحيث يتبادل الدوران ثنائية الغفاه والتجلي ما بين تجريد الكتابة من الدلالة أو تجريد ما من جسمها الجرافيك، والواقع أن الاثنين يسعيان للخروج من ذاكرة الحروف إلى ترويعاتها اللغوية وتبسيطاتها الجرافيكية، تخضع وظائف الإشارات لدى الفنانين موسى عمر إلى نفس الطسرنج الموسيقي، مما يذكر بأن الموصفات الجرافيكية تطبع عموما نجارب الحرف مثلها مثل بقية محترفات أقطار الخليج وذلك بسبب حضور الذاكرة التزيينية في خبرات سلوك الفراشة والرسم واتجاه عجائز اللون وتقلات المادة.

الرواد، وروح الإنرياد المستقبلي:

قد نخلط أحيانا - عند تشخيص الحالة الجمالية الحالية - بين التجارب المبكرة تاريخيا (لا ارتباطها الزمني بالمبادرات الأولى)، وبين التجارب المؤسسية لتيارات مستمرة مشاركة في رسم خصائص المشهد التشكيلي، فالريادة بالأحرى ترتبط بقوة التأثير الأخيرة وليس بالسبق التاريخي، نلاحظ أن رواد المحترف الشاب ضمن هذا المعنى كلهم شباب ما بين أكرم أنور سونيا لا يتجاوز تاريخ ميلاده عام ١٩٤٨، وأصغرهم منى البيتي لا تتجاوز تاريخ ١٩٧٠ تقع مواليد البقية بينهم. ونستطيع أن نؤكد دور الريادة (الذي لا يتفصل عن دور التأسيس) إلى اثنين خاصة وهما أنور سونيا (١٩٤٨)، وراعية محمود (١٩٤٩)، فوجدتهما الحميدة إلى مسقط عام ١٩٧٠ كانت بداية نسبية في تأسيس اللوحة المعاصرة، ومن الجدير بالذكر أن سونيا عندما رجع من البحرين لم تكن المساحة خالية من ممارسي الفن التشكيلي فقد كانت هناك مجموعة مكرمة منخبطة من الفنانين والفنانسات الشباب، ولكن تجربة هؤلاء لم تستمر مقارنة به واضمحلت مع الزمن وهجر أغلبهم المهنة، كذلك فمن الواجب الاعتراف بأن رابحة كانت أسبق (بحوالي العقد) لسونيا في



التبشير بعقيدة التغييرية وإذا اشترك الاثنان في اعتناء تصويرهما على الاتصال بالأنماذج الانسانية من البيئة الاجتماعية. فبأن رابحة تجاوزت التسجيل الوجداني إلى اللوحي الساخر التصل بخصائص مسرح الظل، وتوقفت عليه في صناعة خصائص محترف عمان وتأكيد المعنى التغييرية فيه، ومهما يكن من أمر فإن انتهاء الأتجاهات ضمن موضع الشك الاتجاهات الفكرية الاستشراقية التي تبحث عن الهوية من الباب السهل والعريض، باعتبار أن حيوية التواصل مع الذاكرة الوجدانية الحية يرد من الاحتكاك اليومي بالجماعة، وقد عرض سونيا خمس لوحات عن الرقص الشعبي تقتنص حركة الكتل الاجتماعية عن طريق حيوية الرسم وصمودة اللوحة والاختزال في اللون، أما لوحات رابحة فتتجاوز حدود الواقعية الاجتماعية إلى التغييرية المتخففة الحادة، متحجرة من المدى الأول لتبلغ منتهى جنوح التغيير اللوني المألوم ومأسوية شخصوهه الشجيرة المرصعة بالألوان والاختناقات الطمعية الساخرة، تبحث فرشاتها المخدوعة عن العلاقات اللونية للتغييرية لشكل البيئة والذلال، وترجع مجموعة لوحاتها الخمس المنجزة عام ١٩٩٥ واحدة تعتبر من أشد العروض حضورا ومعدنة على النسيان، فهي تلك القشرة على استرجاع أشكالها وإلوانها من المواطن الحمسية الأشد غورا في اللاوعي.

لا يقل رشيد عبدالرحمن (من مواليد ١٩٦٥) ريادة وموهبة عن الاثنين وقد تتنوع شخصيته الثقافية في بعض الأحيان خاصة وأنه فرض خلال السنوات الأخيرة في التظاهرات العربية (بينالي القاهرة والشارقة) عقيدة تجريبه الهنسي وكشف الهنسي، يتميز بضميل الإيقاعات الموسيقية القريبة من نظام فوهات آلة الأورغ أو نظام المقرنصات والصواعد والنوازل، ولكنه يعرض إلى جانب اتجاهاه المعروف تجريدات هندسية لخطية الكتونية بالغة الاحكام وللتناغم مستعيدا تجريدات واسيلي كالتيهينسكي، أي أنه يعرض لتجانم غير

تتسم أساليب العارضين بقوة اللاهات خلف الزمن تداركا لتأخر ولادته عشرين أو ثلاثين، تكشف ذلك من تناقض التاريخ القريب للأساليب الراهنة، فالتجريبية والتغييرية كانوا واقعيين متشددين في وصف ما يمكن أن تكون عليه الطبيعة من الناحية الشعرية الأطلاقية أو التكوينية الاستشرقية، فاسباب الوحدة الأسلوبية تنزلق من عين المتفرج المتصرع والذي يقتصر في أحكامه على القراءة الأولى، فالانتساب إلى نفس الحساسية الحميدة لا يفلح عن ضمير الاحساس بالغروب والشرق والتأخر والقبول بالاتعطفات والتعقيدات الأسلوبية الحاسمة كجزء من تميز الملامح الجمالية للتجربة المعروضة، فهي نهس بهذه السجدة دون أن توح بها، كما تتيه بهمس توجه خطها البياني التصل دون أن تضعه في يقين الثبوتية، نلاحظ مثلا أن العارضين جميعهم يبتزون الطل حتى يصلوا إلى وحدة نغمية في إضامة السطوح وتجنبا للتعبير الثلاثي الأبعاد - والاقتصار بالتالي على المسطح ذي البعدين - من هنا يبدو تخلف الواقعية للرؤى مأسية المتقولة أغلبها من خلال الصور الضوئية أو بالأحرى منطق الهندسة الألية في النقاط العالم دون أية محاكمة حسية، وأنا كان الصديق الإبداعي يبتكع من تزويد هذا العالم المرئي فنحن ندره خطورة مصاحبة معارض الصور الضوئية (كما هو حال العرض الراعين) لعروض اللوحات، خاصة وأن العين تميل إلى سهولة القراءة التعيينية أو الوصفية أو التوثيقية الواقعية المأداة، فتتطلب بذلك الشهادة الحسية البصرية إلى شهادة عقلية بصرية مباشرة، يكفي أن نذكر جماعي رابحة ووجوها المصوخة الأنفة التي تعاني منها هأماها الأنوية بالصور الاجتماعية حتى ندره حقيقة مرارة الأولى وهجر البيئة الاجتماعية وفولكلورية الثانية واستشرافيتها التي تجل من الأذعان لقدرة القهر تمسكا استسلاميا لأهواء التراث من الباب السهل والعريض الذي يعيد الصورة التعسفية عن شرق اللخلخل والعابودية والجمال والسقوط والمصاري والدلالة والبدولة ... الخ.

المشرفين على المعرض، لا شك بأن هذا الخلط السليم بين التقنيين التجريدي والتعبير الفولكلوري يعطي طابع الهوائية إلى بعض المعارضين، فلغندواي الحترفين.

احتفظ حسن عبيد (١٩٦٨) بالتوازن بين هذين الهاجسين أي الارتباط بالدلالة البيئية التصانيلية والبحث عن الشكل المطلق في التعبير التجريدي بمواز هذا الفنان يشاطره الجيوي المخبري والنظري، وقد توفقت ثلاثيته المعروضة على بقية لوحاته، بسبب تماسك وقوة توجد التحول الناسوي فيها، داخل احتمالات الألوان السخية القاتمة المشوومة بالحروف، لا شك بأن اللون القاتم التراخي يرد عند العديد من المعارضين من هذا التحول من الصورة البيئية إلى التجريد، كما لا بد من استحضار تجربة زميله الغائب موسى عمر الذي تضمن لوحته بهذا التوفيق ولكنهما تقوم على التوفيق الموسيقي للأشعار الحلي المخزونة في الوشم والتوثيب الشعبي.

إنما مثل كل من سونيا ورياحية أفضلية التماسك الذاكراتي المرتبط بالخصائص الثقافية فإن عبادة الحنيني يشر أكثر من رشيد باتجاه التخلي عن الممتلكات التراثية بحثاً عن صيغة مستقبلية في تخيلات مادة اللوحة، ترتل أحيان في رؤيتها مخابر العلوم التخيلية، ولكن موهبة تتقوى على رغبة في الاستقالة (مثله مثل توماس خميس) فتجمل من حدثت تراكما متين الشخصية.

ويكشف ماضيه القريب الراقي تلاحم هذه الدعوى الاستقالية من خرائط الناكرة التشخيصية البيئية، وهو ما يحفظ في جدرانه التجريدية الحمية بعدا روحيا خاصا لا تخفط سطوة المواد الحديثة وعصرنات الشكل النفوسي حيوية صبورة الشمولية المستحيلة، خاصة وأن موهبة تعصم مادته من جهالات الدعوى العلمية.

أما نادرة محمود فتقع في الطرف المخلص والأمين لهذه الاستقالة، نظرا لاختزالها التجريدية نفس المسار اللاشكلي (informel) مقتضرا في التعبير عن توشيجة ضوئية قزحية، فمشكلة الهوية ترتبط بالتجربة الوجودية أو الوجدانية وليس في تهويماتها النظرية ولكنها من ذلك تطرح سؤالا حول شرعية هذه السباحة الشمولية العائسة بين الحضارات والتي تسمى نموذجها الموهوم بالفرن المعاصر العالمي.

تعكس تجربة منى البيتي أخيرا حيوية شخصيتها وجرأتها في التقنيات المخططة والمواد المصقة في وعاء اللوحة، قدمت بدورها ثلاثية متفوقة على بقية معروضاتها بسبب قوة انتمسائها إلى نفس الحساسية، والمتشعبة في تفاسلات واحتامات ويثور بركانية لا تخلو من الموصفات القزحية إلى لاحتظانها لدى مريم عبدالكريم ونادرة معهود طابع زجاجي مشكاتي مشطي قزحي بالغ الرفاعة والتمسك البش، لعل اللون المرتبط بالاحتكاك اليومي بالسمناعات النورانية، وللعندهة مثلا على اللادة السائلة، تشبه حالات السديم الأول الذي انبثقت من هيويليت عناصر الكون الأربعة موحية بالطبيعة الأثرية والملمس التدميري الحد الذي نعتز عليه في أرضيات الفنانين البكر.

لا شك بأن السباحة مع الفنانين المذكورين قد هيأت لنا السباحة في ذاكرة ومختبر المحترف المعاصي ذي الإشرافة الشبابة، لذا دعني المعرض «إشرافة من عمان»



متماثلين، ولو عدنا إلى ماضيه القريب لغفرا على تحولات سريعة من الواقعية إلى التجريد ومن الذاكرة إلى العداية، لا يحتكر كما لاحظنا هذا اللهاث الحاقق بزمن اللوحة المعاصرة، بل أن أبرز صفات المحترف طابع الانعطاف والانحراف السريع والمتدرج وللمسار تعويضا عن تأخر ولادته ولا شك بأن واحدة من الفنانات المعروقات وهي مريم عبدالكريم (من مواليد البيرمين ١٩٦٤) قد خسرت في هذا التحول، لأن خصائصها التشكيلية أشد وضوحا في مراحلها التشخيصية، رغم عدم انكار أهمية سطوحها الضوئية المهندسة والمتجاورة ضمن منظر شطاي الزجاج العشق ولكن بدون فواصل رصاصية سوداء.

وبالعكس فإن زميلتها ياسمين أمير (من مواليد ١٩٦٢) اقتصرت في العرض على لوحتين واقعيتين متناقضتين في الصياغة تعتمد لحدسهما على الظلال والأخضر على الشكل المسطح، مذكورة بأنماط من الواقعية اللطالية الأدبية التي تخلط بين الكلمة واللون وبين خصائص الشعر ومضامينه وصناعة اللوحة، تطرح هذه الفنانة هيمنة الواقعية البيئية التي لا تخلف في تصورهما الاستشرافي المسبق عن عقيدة الواقعية الاشتراكية، فقد تعثر الاتجاهات في نفس المنطقية النظرية المخالفة للطابع السيميائية في عضوية المادة ومقترحات اللون والخط للبقوة بالفريزية والحدس وليس العقل والجبر والديكارية. لعل هذا ما يفسر قصور فن التصوير الضوئي عن تنزيهات مادة اللوحة، وانعكاسات عرض السلبية على الخلط بين الصورة واللوحة، في الوقت الذي غاب البحث فيه تماما عن المعرض، سيكون من اللطش أكثر أننا عرفنا أن ياسمين كانت قد قدمت للمعرض لوحتين تجريديتين، إضافة إلى المعروضتين، استعديتهما حكمة

قراءة نقدية لفنون التشكيل العماني

فاروق بسيوني

كان أول لقاء في بالفنانين التشكيليين العمانيين منذ ست سنوات، حين جئت أستاذًا للفنون بجامعة السلطان قابوس، وكان معظمهم ساعته في طور البداية متمسكًا لطريقه، ومحاولًا استباق الزمن لتحقيق أسلوب خاص متميز، وأذكر أنني قد رددت كثيرًا لكل من قابلته منهم، بوجوب امتلاك ناصية لغة الفن الرفيعة الراقية، باكتساب الثقافة الرفيعة الشاملة، والوعي بتاريخ الفن وحركة نموه وتغيره، والتدرب المنهجي الجاد للسيطرة على الأدوات ومهارة الأداء، وأنه لا يوجد فنان قادر على الاستمرار والنمو دون ذلك، فالفن ليس مجرد تهويز أو «شخبطة» وليس مجرد لعب بالألوان والأشكال دون هدف منطقي، حتى وإن أسفر أحيانًا عن نتائج مبهرة، وهو لا يكون فاعلًا في المجتمع، وقادرًا على الاستمرار والنمو إلا إذا امتلك صاحبه وعيًا عاليًا ومهارة أدائية فائقة.

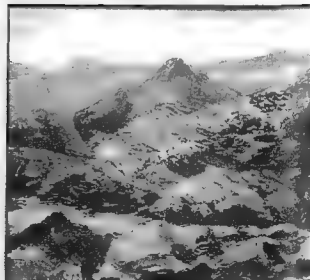
وطوال تلك السنوات الست، رحلت أواكب بالمشاركة في ورش العمل الفنية تارة وبالجوار تارة أخرى، وبالرصد والفرز الناقد تارة ثالثة، حركة النمو والتطور لدى الكل تقريبًا ممن يشاركون بنتائجاتهم الفنية في المجالات المختلفة، وقد بدأت في الآن حصيللة ذلك طيبة، بل ومبشرة بالكثير الواعد. فبرغم توقف البعض، وانصراف البعض الآخر، فقد بقي على الساحة مجموعة من الجيدين، الذين على اختلاف مذاهبهم ومشاربهم وطرائق تناولهم للفن، يدوا محققين في كل خطوة تطورا ملموسا على طريق النضج الفني الجيد والجاد معًا.



ريشة الفنان عبدالله بن ناصر من سيف الحبيتي.



ريشة الفنان حسين المجري



ريشة الفنان : إبراهيم نور شريف.

والواقع أن الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة تضم ما يربو على سبعين فناناً متباينين القدرات والمهارات، يتنوعون بنتائجهم إلى اتجاهات فنية عديدة، كالواقعية التعبيرية والتجريدية والسرديالية ومستعظمي الخط العربي والفطرية التلقائية. وقد وعى البعض منهم أهمية امتلاك مهارات أساسية تتيسر له أن يحول الفكر والرأي والرؤية إلى فعل فني، وراح يجرب بوعي وحذر معاً، بينما اكتفى البعض الآخر بمجرد اللعب على السطح من الخارج، مبهوراً فحسب بعث «مشيطة» الموضة الغريبة، دون سند من مهارة تقنية أو وعي بإسارر الصنعة، وبين هذا وبذا البعض الشال حائراً في بحثه عن سكة آمنة، ومن هؤلاء جميعاً تبرز أسماء تبدو وقد حقلت قدرات متباينة من امتلاك الأدوات، ومهارات الأداء، هي التي تشكل وجه الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة الآن.

ولعل الفنان «إبراهيم نور» من أهم هؤلاء بما حققه من امتلاك جيد لمهارات الأداء التقنية الأكاديمية من راح يطوعها في نتائجها التي يصور فيها الطبيعة المعاصرة بجبالها ووديانها وأفلاجها وتبساتها، يصورها بمنطق وجودها دون تهوير، ولكنها تبدو وقد انشغلت لديه بطاقة تعبيرية، عكستها تلك المعالجات الخشنة للسطوح بعجانة اللون السميكة، وذلك التلاقي الحاد بين الضوء الساطع والظلال الغامقة، ذلك الانهماك للمسات المتدفقة متسارعة ومزاحمة على السطح، محدثة حالة من التوتر التعبيري الجيد، فبدا كما لو كان يستطيق للنظر الطبيعي، ليصنع فعلاً تصويرياً نابضاً بالحياة وبالتعبير الإنساني، وقد أتاح له براعته التقنية ألا ينحصر في مجرد تسجيل المنظر فحسب، وإنما يتجاوزها ليقدم رؤية جمالية وتعبيرية ممتدة. ويبدو الفنان «أدور سويان» ذا حضور واضح على ساحة التشكيل في عُمان، بتجربته الفنية الطويلة، ونتائجها المتعددة التي تدور في معظمها حول استحضارات الطبيعة والواقع المعاصر برؤية خاصة تتصلو وفقها العناصر الطبيعية إلى وسائل تعبيرية دون أن تفقد كينائاتها، فالجبال الهائلة بسطوحها الخشنة وتكررات الضوء عليها، تبدو ككتلانات حجرية هائلة رابضة في سكون ميثاقيزيقي يؤكد دوايان قممها في سماء غامضة فاتمة، بينما تمتد أمامها وديان منبسطة مسطحة منافضة لها تارة متصالحة معها تارة أخرى، صانعة في كل الأحوال حساً تعبيرياً خاصاً يرغب الانترام بمفهوم النظر الطبيعي التقليدي.

والواقع أنه فنان نشط لا يهدأ إلى يتوقف إزاء أسلوب معين، وإنما يتحول من رسم الطبيعة إلى التجريد، ومن تصوير الواقع إلى خيالات الأحلام، ومن العتبة التسجيلية إلى اللمسات المتحركة على السطح في حرية فطرية، ومن التبسيط الشديد في العناصر إلى التكديس وإملاء السطح بالخشونة واللمسات والألوان المتباينة محوّل السطح إلى شخشات من التعبير الحيوي الفرح، وإن كان الأمر هنا يحتاج إليه قدر من التنظيم الصياغي لذلك الانفراط التعبيري المتساعي عن كثرة الخطوط المتزاخمة في عشوائية تقاينة، وهو لا يقلل من دوره الهام في حركة التشكيل المعاصرة الحديثة بحركة النشطة وبعث الدأب الجاد.

وتبدو الفنانة «رابعة حمودة» وقد جمعت في أعمالها بين التجريد والتشخيص في توثيقها فيها الوجود والوجود وقد تداخلت مألوفة للسطوح جميعاً وقد اخفقت ملامحها في لمسات متتالية في تدفق لا ينقطع،

وكانت قد تحولت اللوحات إلى حالة من الفوران المستمر، عكسه تلامطم ضربات القفرشة وتداخلات الألوان المتباينة، هي حالة من التجريد التعبيري أشبه بشوة اللعب، يبدو فيها السطح وقد انشغلت شحناً بالمشاعر المتحركة إلى أشكال هويلية لا تهدأ.

والواقع أن ذلك الأسلوب في تناول معالجة اللوحة هو أقرب إلى التجريد برغم ابتناؤه على أصول تشخيصية، حيث تنوب ملامح الأشياء، وتقاسمها، بل وكينائاتها أيضاً، فلا يبقى من سوى تأثيرها عليها كغشاة، ثم قوم يزل العنان للأشكال لتتشكل كيفما شاء لها التشكل دون التزام ببيئتها الأولية، وهو أمر شبيه بإسقاط الحواجز بين الشكل والمضمون والموضوع أيضاً، إسقاطاً يجعل من اللوحة حقلاً لفعل الفن، فيما يشبه المفارقة، فعلاً شبيهاً بالانتشاء أكثر منه رسماً وتلويناً، وكانما هي عملية تصوير للتعبير وليس تعبيراً عن شيء بعينه. أي أنها تقرب كثيراً ما فعله فنانو التجريد التعبيري الخالص الذين بدأ الفن لديهم هو فعله في لحظة فعله فحسب، ونلك أمر يرغم نتائجها التي تبدو مبهورة في كثير من الأحيان ألا أن يتطلب منها وثقة الفنان لإعادة الحسابات ومحاولة الخروج من مأزق التكرار الذي يحثه التلاقي مع السطح في كل مرة بنفس طريقة الرؤية والأداء معاً.

وتبدو الفنانة «ندارة حمودة» وكانما قد انشغلت أيضاً بحالة عالية من التعبير، ثم راحت تفرز ذلك الشحن الانفعالي ألواناً وأشكالاً متباينة بين التفرق المتناسي عن لسان عريضة مندفعة، أو الهدوء المتولد عن مساحات ساكنة رحيمة، فالشكل التجريدي لديها يتشرد أثناء الفعل الفني، فيظل حاملاً لا تفعل لحظه بفطرتها ونزعتها، دون ارتباط بموضوع معين، حيث إن تشاب النتائج مع خشونة ملامح الصغور أو جهة صلاحياتها، أو امتدادات كئيبن الرمال اللينة، أو حتى «طرططات» اصططام الأمواج الهالجة ببعضها، لا يعني أنها تستوحى أيأ منها، قدر ما يعني أنها في فعلها الفني تسلك مسلك الطبيعة بفطرتها وتشابهاً صادقة، وإنما لا تتوقف عند تلك المصادفة، وإنما تتدخل بالقصد في ضبط الإيقاع وتنظيمه في بناءات جمالية تجريدية خالصة، بالمفهوم «الاستيطيقي» وليس بالمفهوم التعبيري التقليدي، وهي بهذا المفهوم تبدو وقد انصارت لكليّة التشكيلة الخالصة بما فيها من معانيز التكرار والامتداد الأفعي.

ويستلهم الفنان «محمد فاضل الحسني» فنون الخط العربي كعنصر رئيسي في توليف أعماله، مصداقاً لما في أشكال حروف الكتابة العربية من مطاوعة للانشاء والانحناء والتقوس والاستدارة والامتداد والارتداد والانكشاف والتقاطع والانتكاس والفني الإيقاعي والحركي في عمل تراكيب وبنائات تجريدية ذات نص تعبيري، يتأتى عن ذلك التوالد المستمر للأشكال - الحروف - التي تبدو ككتلانات غير زائفة منشطرة تملأ السطح كله.

الحرف إذن هنا لم يعد حرفاً بل معنى الاصطلاحية، وإنما تحول إلى عنصر تعبيري فاعل في تلك الصياغات المجردة. ويرغم نتاجه في وضع يده على سكة متميزة، فقد تحول مؤخرًا إلى محاولة الجمع بين التشخيص والتجريد، تحولاً غير قائم على شروط التنازل التشخيصي للأشكال بمفهوم السيطرة على الأدوات التقنية المنهجية فجاءت الأعمال كالارتداد أو المغامرة غير بائنة النتائج وهو ما يدقنا أن ننبه له أهمية فعل التوازن بين الممكن المتاح وتقنيا ومحاولة تجاوزه.



ريشة الفنان : محمد فاضل الحسني



ريشة الفنان . محمد الفارسي



ريشة الفنان : النور سونيا

للأشكال ، وذلك يبدو شبيهاً بالمغامرة التي تسفر عن نتائج بصرية مثيرة . ولعل بتجربته الأخيرة التي صور فيها استجاءات لامتدادات الصحراء يبدو وقد وضع يده على مفتاح جيد لعوالم ميتافيزيقية تعبيرية مجردة من الممكن أن تقوده إلى نتائج جيدة مع أهمية التوقف عن إرقام قصاصات الفوتوغرافيا عنوة في العمل الفني ، خاصة وأنه يعد من الفنانين النشطين الذين يحاولون تحقيق رؤية خاصة بجديده وأصفة.

ويوظف الفنان «محمد الفارسي» خبراته التقنية الجيدة وبخاصة في مجال الخط العربي، في عمل توليفات وتراكيب ذات حس زخري جمالي، قائمة على أشكال حروف الكتابة العربية بعلامها الحيوية ومقاييسها الأكاديمية، جاعلاً إياها تتوالد وتتدافع وتتجاوز ككائنات مغمورة بالضوء وبالألوان الزاهية، مودة بتلاقيها معاً قدراً من التعبير الفرح ، تعبير رقيق يضيء على حدة تصميمااته الهندسية للسطوح ما يجعلها ترقى، متحوّلة بتعدد ألوانها إلى فانتازيا مبهجة.

وتبدو تجربة الفنان «موسي عمر» برغم حداثة وأبنائها على فطرة تعبيرية ، من أكثر التجارب مفاجأة في سرعة النمو المطرد فيها. وسرعة اكتساب مهارات للصياغة والتناول الأدائي معاً، فبرغم اهتمامه فحسب بدرس البيوت والأبنية والعناصر الشبيهة في تراكيمها وتكسيماها، إلا أنه استطاع التحول بها لتصبح تجريداً رقيقاً صلباً بعيد الألوان الزاهية المتباينة ، والتي تبدو كلمات وخطوط ونقاط تتشابه وتتناثر على السطوح في حيوية فائقة، محققاً قدراً من التعيين الذي لو ظل بهذه الحمية والأقبال لذهب على البحث والتجريب ولو أتاح لنفسه قدراً من التهرب الأكاديمي للنهجي لحقق الكثير.

وأخيراً وليس آخراً لا بد لنا أن نعي أن الفن على ما فيه من لعب ومغامرة وفطرة تعبيرية، هو في الأول والأخر رؤية وإعية متجاوزة للأدبي ، مستشرقة للأدبي ، مشحونة بتقنيات ومهارات أدائية فائقة. لا تنأى هكذا بالنسبة الحسنه، وإنما بالجهود والمتابعة وتطويع اليد المنفذة للعقل الواعي والخيال الثري معاً هكذا الأمر.

ويبدو الفنان «رشيد عبد الرحمن» بنتاجاته العديدة ونشاطه البحثي الواعي بأصول الصنعة ، ونمو تجربته بإطراد من حيث التقنية وأسلوب تناولها مباشرة بالكثير الواعد ، حيث إنه قد اكتسب بالممارسة الدؤوب قدراً جيداً من الخبرات الأدائية التقنية اتحسنت له التحول بشكل منطقي من الواقعية التسجيلية إلى التعبيرية ثم التجريد ، متحرراً من صرامة الالتزام العربي بعلام الأشياء والعناصر في الطبيعة، نحو إضفاء خصوصية على الرؤية الأخذ من التكميلية والبنائية والسريالية قدسوراً تضيء على النتائج بلاغة في التناول والصياغة ، أي أنه وبرغم انتقالاته بين عديد الاتجاهات الأدائية والصياغية المختلفة بشكل تجريبي ، لا يبدو مهوراً بسطحات اللعب بالأشكال ، قدر ما يبدو باحثاً عن صياغة خاصة، يتوازن فيها الشكل والمضمون معاً، توازناً تجعله مهارة الأداء جادا دون عيب.

أما الفنان «حسين الحجري» فيبدو وفيها لطيفة، يتناولها بشغف وبشاعرية غنائية تؤكد كفاها تقنيات الألوان المائية التي تفرس قدراً من الدقة والرقعة معاً، وهو يبدو وقد قطع شوطاً كبيراً في السيطرة على تلك التقنية الصعبة التي تحتاج مهارة عالية. وبخاصة حين تكون وسيطاً للتصوير الواقعي للعناصر دون تحويل ، لأنها لا تحصل إخطاء في الأداء، والواقع أنه بتصويره لتكوينات من للعناصر المعانية التراثية كالدلة والمجرم وكذا تصويره لمناظر متعددة من الطبيعة المعانية المتباينة في المناطق المختلفة ، يبدو كما لو كان يترجم هاسا في رقة وعذوبة غنائية بالأشياء، جاعلاً من اللون يتشغاه وهذوّه وسيطاً جيداً للاستماع البصري الشاعري، ولعله باخترام الطبيعة وقوانينها كمصدر للرؤية، والتزامه بالتربط على أساليب الأداء التصويرية المنهجية يحقق الكثير المتعدد الواعد.

ويبدو الفنان «حسين عبيد» وقد تجاوز مسرعاً تجاربه الخاطفة في الواقعية التسجيلية ، متجهاً نحو هويلية التزاوج بين التجريد والسريالية ، محاولاً من خلال بسط مساحات لونية ضم الكسب فيها مولداً أشكالاً أدبية وبنائية ومصدراوية البحث عن رؤية موازية ليتناهيها الحظ بتدخلات ملامحاه، وفي نفس الوقت مرتبطة بأصداه ذات صلة بالطبيعة في أفعالها الثقافية، وفي كل الحالات يبدو التناول التقني قائماً على تنظييم المصادفة تنظيمياً أخذاً من الواقع سمته، ومن الخيال سيجته دون قصد بنائي مسبق

المخرج السوري عمر أميرلاي :

السينما تندثر في عالمنا العربي ..

تخزن اللقطة السينمائية عند المخرج السوري عمر أميرلاي الكثير من العمق والشفافية ، وتبحث عن صداها الجمالي والمعرف في الخاص والمتعدد المستويات بكثير من الحساسية.

المخرج أميرلاي من مواليد دمشق عام ١٩٤٤ ، بدأ رحلته في عالم السينما التسجيلية منذ عام ١٩٧٠ مع فيلم «محاولة من وادي الفرات» وخلال ثمانية وعشرين عاما أخرج ما يقارب الخمسة عشر فيلما تسجيليا باطوال مختلفة منها «الحياة اليومية في قرية سورية» «الدجاج» ، «مصائب قوم» ، «الحب الموقود» وكان آخرها فيلم «هناك أشياء كثيرة كان يمكن أن يقدمها المرء» حول تجربته الخصبة كان هذا الحوار:

حوار : تهامة الجسدي*

نفسها وهكذا لا أستطيع أن أقول أنني منذ وعيت على الحياة كنت أراها في كادر سينمائي فيما يتعلق بحالتي الخاصة ، لقد أتاحت لي الظروف أن أترعرع في مناخ متفتح جدا ، لا يملك أجوبة جاهزة أو بالأحرى لا يملك أجوبة على الإطلاق بل يتلمس الهواء الثقافي. فعدم وجود الأب الغي مفهوم السلطة وأخي الكبير كان رساما تشكيليا وكان ينتمي الى الجيل الأول ما بعد الاستقلال الذي حمل على كاهله مهمة التأسيس ، وكان جيلا منفتحا بالفعل ، ومدركا أن مجتمعاتنا لا يمكن أن تبني نفسها وثقافتها إلا عبر الاطلاع والانفتاح على ما يجري في العالم وبهذا المعنى فقد شهدت تلك الفترة (الخمسينات وبيدات الستينات) على خلفية ثقافية تنويرية قبل أن تخضع خيارات



● هجرت عالم التشكيل ودخلت عالم السينما فماذا تحدثنا عن البدايات؟

○ ليس لي أن ادعي بأن السينما كانت منذ بداياتي مصدر فضول وانجذاب ، مثل ما هو موجود في مجتمعات أخرى تفرز مواهب أبنائها بشكل ميكانيكي ، فالخيارات عندنا غالبا ما تتم بشكل قسري أو بالإيحاء في توجهات المجتمع وبالتحديد من خلال تدخل المحيط القريب بالكائن العربي ، ولذلك فهو قرار جماعي أكثر مما هو قرار فردي ، وهو قرار تطليه توجهات المجتمع أكثر مما تلميه النوازع الداخلية أو الموهبة التي تقرض

بلا كاتبة وأستاذة جامعية من سوريا

نشاذهه في الأفلام الروائية ، فكيف تتعامل مع الواقع كي ينطق ، وكيف تهيء مناخك وشخصك؟

○ الجدية والرصانة التي يتطلبها كل عمل فني، هي الضمانة للحصول على نتيجة جيدة من حيث الصنعة، أما روح الصنعة ، فهي تتسامى بقدر ما تكون مسؤولة، غير متهاونة، وغير متصالحة، ويقدر ما تسعى للبحث عن حقيقة الأشياء وتفرج عنها بهذا البحث دون مواربة أو حماية أو حسابات كل هذه المفردات تشكل جملة أساسية لعمل فني جيد على مستوى الصفة والروح سواء كان هذا العمل قصة قصيرة أو لوحة أو قطعة موسيقية... الخ لذلك أعتقد أنه تحت عنوان السينما التسجيلية لا يوجد قوانين ثابتة أو محددة ونهائية، ولم أعتبر ولا لحظة أنني بعيد عن القوانين المحكمة والصارمة للعمل الروائي، بل كنت منذ البداية أعتبر أن العمل مع الواقع يجب أن يتم من موقع ندي لا يتضوي تحت إعادة الوثائقية ولا تحت النزعة الروائية التي يسمونها المادة بناء الواقع بالخيال وإنما اشتغلت على هذا الحد الفاصل ما بين الوثائقي والروائي.

● هل تذهب إلى مكان التصوير بمخطط محدد ام تترك للصدفة حريتها كي تعمل؟

○ للوهلة الأولى يبدو كل شيء ساكنا في مكان التصوير ، ثم ما لبثت الواقع أن يقدم اشارات ودلالات حول لحظة مركبة تتجلى بالصدفة عادة وتعطي العنوان الرئيسي للفيلم، وما على المخرج فيها إلا الامساك بتلك اللحظة بذلك الخيط وهذه العملية شائكة وحذرة جدا.

لبنان مثلا كان قد نشرت أحشأه على حبال الواقع ولذلك فقط سقط الكثير من السينمائيين الذين أرادوا تسجيل الواقع في تلك الفترة أما أنا حين ذهبت الى هناك رفضت أن أقدم في الواقع نفسه جاهزا ، لأنه دائما مثل الزبد لا يعبر عن أعماق الجوار فالنادة الوثائقية لا تعبر عن نفسها ، بل يجب أن نستطيع منها الروائي والشيء غير الملحن وغير المصرح عنه الذي يختبئ في افكار الناس وخيالاتهم، باختصار للسينما وجهان وجه ظاهر وهو الوثائقي ووجه باطني وهو الروائي ، هذا إذا أردنا أن نمسك بالراضية الفكرية الفلسفية العفوية إذ أن لكل ظاهر باطنا.

في لبنان أردت أن أبحت وراء هذه الحرب، أين يقع الخوف، وما هي المنطقة التي يهرب منها الناس، وقد ساهمت الصدمة في عثوري على ما أبحت، حيث كنت أتجول بالروشة والجو صاف وجميل والناس يبيعون ويشتررون فجأة رأيت سيارة ييجو في داخلها تابوت ورجل يقرأ جريدة ويقول سرفيس، هذه اللحظة المركبة لخصت في كل شيء وعلى أساسها سار فيلِم مصابيح قوم».

المجتمع والاطلالة على العالم والثقافة لطريقة الفكر القوي وسنديان الفكر السلفي وما بينهما الفكر اليساري ، هؤلاء الثلاثة يلتقون فيما بينهم حول النظرية الشمولية لفهم العالم وقراءته، وكل منهم يعتقد بأنه يمتلك الحقيقة ويمسك بالعالم.

مكذا أفلت من هذه المؤثرات الثلاثة، وظلت الثقافة بالنسبة لي فضاء مفتوحا لا يبدأ وينتهي بما أنزلنا عليكم في صحافتنا، وكان طبيعيا أن تكون أول المؤثرات تشكيلي على اعتبار أن أخي كان فنانا تشكيلي، وبدأت بدايات شبه محترقة و، وطبعاً لم اتعامل مع الفن التشكيلي إلا من خلال جانبيه الذي يعبر عن الرفض والتمرد، وعدم قبول الأشياء كما هي، ولذلك كان هناك نوع من العبثية في عملي، كأنها عبثية بناءة تبحث وتلمس الاسس التي تعتقد أنها سليمة، وهكذا رسوت في النهاية على رسم الكاريكاتير، ونشرت رسومي في بعض الصحف السورية واللبنانية. وفي عام ١٩٦٤ دخلت كلية الفنون الجميلة بدمشق، وكنت فيها أعتبر نفسي فنانا خالصا ليس به حاجة لمن يعلمه، ولم أكمل السنة، وما كنت أحضر دروس الرسم وإن رسمت كنت أرسم بعكس ما يوجهوني وحين كان يضع استاذنا ناظم الجعفري طبيعة ميتة أمام النافذة (أو صامتة كما يسمونها) كنت دائما أرسم عكس مصدر النور الطبيعي، وعندما كان يسألني من أين أتيت بهذا الضوء أقول له من عدي، وهذه كلها مؤثرات الى أنني كنت بالفعل أبحت عن نغمي الخاص.

بعدها ذهبت الى فرنسا درست لمدة عامين في جامعة مرسح الام ، ثم تقدمت الى مسابقة معهد الدراسات السينمائية العليا بباريس ونجحت في فحص القبول، ولكن مرة أخرى لم تستمر الدراسة وهذه المرة ليس بسبب تمردي بل بسبب تمرد المجتمع الفرنسي الذي فجر أحداث الطلبة عام ١٩٦٨ وهكذا لم أكمل مشوار التاميل الأكاديمي ، مباشرة انقضت الى الشارع ومنذ البداية اقترنت عندي مهمة السينما ورسالتها بعلاقتها المباشرة بالشارع وكانت أول صورة صورتها هي اقتلاع أول حجر في شارع باريس في نفس العام.

هكذا كان منبذني الى السينما ومنذ البداية أيقنت أنها أداة ملك الشارع والواقع الحي، وأن السينمائي إنسان صاحب موقف ، وموقف يتخلل عنه ذات امام الذات الجمعية، موقف مبني على عتبة الذنب لعدم التفاعل والاحساس بعذابات الآخرين، وأمام ضغط هذا الشعور بالذنب كان هناك موقف طهراني و نزعة رهبانية ومتزهدة إزاء الذات، طبعاً هذا الأمر سحب نفسه على الافلام التي حققتها في تلك الفترة وبالتالي اعتقد أن هذه النزعة التضالية كانت بنت مرحلتها وتعبيرها عن طيفان تيار فكري لم يستطع الكثيرون الاقالات منه.

● في افلامك التسجيلية مبحث جمالي ومعرفي لا يقل عما

لديهن واعتقد أنني وفقت بنماذج بشرية كانت جاهزة للكلام واعتقد أن فضيلتي الوحيدة هي في أنني استطعت من جهة بشر كثيرين إنقيتهم أن أنقي هذه المجموعة وأحس بدرجة التقدير التي وصلت إليها مشاكلها. فالخمس والفراسة السينمائية يأتين مع التجربة ومن خلال التعاطف والعلام الصادقة مع البشر.

● لا يخلو إبداع المغرب من الحنين عادة. أما المتأمل لأفلامك، فلا يجد فيها إلا الحقد فكيف تفسر ذلك؟

○ بدل كلمة الحقد أفضل استعمال كلمة الغضب وعدم الرضا عن واقع لا استطيع تقبله واعتقد أنني أشارك بهذا الشعور مع قسم كبير من الواعين لواقعهم العربي، فليس ثمة ما يفسر انحطاط حالنا وما ألت إليه أحوالنا، هزائنا، واستسلامنا اليوم، بتنا معسوخين عالم عربي لا يوجد فيه نتوء، وأنا لا أبالغ هنا أنها حقيقة الأشياء، الآن تضيق فلسطين وقبلها ضاعت مجتمعات انمحت وطنيتها، أحلامها وآمالها، فإياه عليك كيف يمكن في هذه اللوحة استعمال ألوان زاهية أو فرائض نظيفة غير ملونة برمال وسواد العالم العربي.

ليس لدي استعداد لكي أكذب على نفسي وإن حدث ذلك واستلذت روحني ونفسي، فإن عيني لا تستطيع الكذب والكاميرا لا تكذب أبدا..

● عملك في التليفزيون الفرنسي يبعدهك عن المشاهد العربي، فلماذا لا تتبكر صغيها تقربك من المختج والمشهد العربي؟

○ مادة أفلامي الرئيسية كلها عن العالم العربي باستثناءات قليلة، ولكن عين لي جهات عربية منتجة وأنا مستعد للعمل لصالحها، في سوريا لم أتمن هذه الامكانية جيدا، ولكنني سواء عملت فيلما عن سوريا بانتاج أجنبي أم محلي ففي كلتا الحالتين أفلامي تمتع، أما عن اللجوء إلى المصحات الفضائية فأنا ضد التوحيد بكل أشكاله الديني والاعلامي، وفي الفضائيات قد اجتمع ولا أظن أن لي مسرا إليها، وعلى سبيل المثال الفيلم الذي حققناه عن «نزيه الشهبندر» أنا ومحمد ملص وأسامة محمد اعتنرت كل الفضائيات عن عدم عرضه وإحداها بررت رفضها بأنه يعمل من المواصفات الفنية ما يفوق مستوى الأفلام التي تعرضها.

لا يوجد اليوم فرص للانتاج محلية ليس في مجال الفيلم التسجيلي فقط وإنما الفيلم الروائي أيضا، فالسياسات الرسمية العربية تقضل أن تضخ مئات الملايين من الدولارات على هذه الفيترينا الكاذبة التي تدعى المصحات الفضائية من أن ترصد ١٪ لصالح السينما التي بدأت تتدثر فعلا في العالم العربي.

● في فيلم «ابن معالي الوزير» قدمت صورة مخالفة تماما للتي نعرفها عن بنغازي يوتو، فما هو السر في ذلك؟

○ دائما كان موقفني مع الإنسان ودائما كنت أتحسس في كل شيء اسمه سلطة في كل شيء اسمه رجل سلطة، لأنني اعتبره كائنا مركبا دائما من جملة من الحسابات والمصالح بالإضافة إلى المبرور الشخصي السلطوي أي ممارسة السلطة على الآخرين ولا يهمني أي النزاع أو الأهداف التي يركبها لنفسه فهو في النهاية سلطة.

عندما اختاروني لأضع بورتريها عن شخصية اختارها العالم ولم اختارها أنا مثل بنغازي بوتو التي هي موضع إعجاب الغرب لكنونها امرأة جميلة ودرست في أفضل المدارس الأوروبية، وعندها مهمة تاريخية بأن تواجه خلية الدبابير الأصولية الإسلامية المختلفة في باكستان، وبمجرد أن شعرت أن هناك نزعة لصنع أسطورة حول هذه المرأة أعطاني ذلك المبرر الكافي لتعطيل هذه الأسطورة وقد تحالف الحظ معي، فقد رفضت بنغازي أن تقابلني وقد أعطاني ذلك المبرر الكافي كي ألقبها، أو بالأحرى لكي حضورها وأركب بورتريها حولها على السنة الناس سواء كانوا معارضين أم مؤيدين وحاولت أن أظهر في الفيلم أن هذا المجتمع يبحث عن معاور ويبحث عن رئيس سواء لكي يوصل له نقده أو رجاءه وأماله، لكن هذا الشخص لم يكن موجودا لأنه كان مشغولا بالسلطة.

● في «الحب المؤؤود» جعلت من علاقة الجنسين الحميمة محورا أساسا للكشف عن تجليات التخلف، فكيف استطعت أن تنتزع من نساء عربيات هذه الاعترافات الجريئة؟

○ صور الفيلم في مصر أكثر الدول رقابة على الأعمال السينمائية في العالم، تشاطرها في ذلك الهند وليس صدفة أن كلا البلدين متشددان إلى هذه الدرجة فكلهما يريد أن يخفي عيوبه فأضطر ويقرض هذا الاعتراف بهذا البؤس وهذه المشاكل العادية وهكذا واجهت مشاكل كثيرة للعمل بحرية، ولا أقصد هنا حرية التشهير وإنما حرية الوصول إلى جوهر الأشياء، مع أنني منذ البداية قلت لهم أنني أصنع الفيلم من موضع شخص عربي يصنع فيلما عن بلده لكنني اخترت مصر لأنه البلد الأم وزنا وحما وتجربة على صعيد تحرير المرأة والسوعي بمثابة، هذه الحميمة التي ذكرتني أنها هي درجة من الوعي ووصول المشاكل إلى حد لم يعد هناك مجال لأخفائها أو التستر عليها أو المواربة في اظهارها إنما جعلها تصرح عن نفسها وتبوح بمسؤولية ووعي، وأنا واثق بأن هذه الدرجة من الوعي لم أكن لأحصل عليها في بلد مثل لبنان أو تونس يرعى الكثير من الانفتاح والتحرر، وفي النساء اللواتي اخترتهن فتح الباب للوصول إلى حميمة أفكارهن وحميمة للعاش الخاص



المسمى

و. هـ. أودن

W. H. Auden

ترجمة
سركون بولص *

وأدوية لتحريك الأمعاء أو القلب
ساعة، بالطبع، لرؤية التلف وكيف يطير
مصاييح للظلام ونظارات لانتقاء أشعة الشمس:
التوحيش، أيضاً كان يشدد على بندقية
وخرز ملون يجلب لعين المتوحش السرور
كانت توقعاتهم، نظرياً، سليمة
لو أن هناك أوضاعاً لوجدوا فيها،
لكنهم لسوء الحظ، كانوا هم أوضاعهم:
لا ينبغي أن يعطى الدواء لمن ينوي أن يسمم
ولا أجهزة بدعية للمشعوذ، ولا بندقية
لتثقيل الظل المصاب بالسويداء.

المفروق

انصرف الصديقان اللذان اتقيا هنا وتعانقا
كل إلى غلظته الفردية، لواحد بريق الشهرة
عن طريق أكذوبة رنانة، ثم الخراب
وللثاني قرية تعطل حواسه بخمورها،
مظلمة محلية تستغرق وقتاً حتى تموت
إن هذا المفروق الخاوي للقطارات يلعب في الشمس
هكذا، على كل أرفصة المرافئ، وكل مفترق في الطريق:
من ذا بوسعهم أن يتنبأ
في أماكن الوداع واتخاذ القرارات هذه إلى أي عار تودعي
كل مغامرة،

الباب

يخطر خارجاً منه مستقبل الفقراء
معضلات جلاذون وأحكام
شيء مزاج صاحبة الجلالة
أو البهلول الأحمر الأنف يبهل البهاليل.
تحدجه شخصيات عظيمة عند الغسق
بانتظار ماض قد يسمح له غافلاً بالدخول
أرملة لها تكشيرة المبشرين
والعقاب الآتي مزبدا يصحبه الهدير.
نكوم تلقاه كل ما لدينا عندما نخاف
ونضرب على دفتيه عندما نموت
لأنه حدث أن كان مفتوحاً ذات مرة.
فقد أتاح لـ «أليس» الهائلة أن ترى أرض عجائب
تنظرها في أشعة الشمس، ولأنه بكل بساطة
كان ضئيلاً هكذا، جعلها تبكي.

الاستعدادات

كل شيء تم شراؤه قبل البداية بأسابيع
من أحسن المؤسسات ذات الاختصاص، أدوات قياسية
لتسجيل كل واقعة غريبة

* شاعر عربي يقيم في ألمانيا

أية هدية منحت عند الوداع، لها أن تقي ذلك الصديق هو المهوروس بحيث يحتاج لنيل مرامه
الى «الأراضي الخطرة» ويسلك الاتجاه المنحوس؟
كل المناظر وكل المناخات تتجمد خوفا
لكن أحدا لم يسبق له أن فكر، كما تروي الأساطير
بأن الزمن المتاح لنا، قد يقضي باستحالة هذا
فأكثرنا تشاؤما يضع حدا لأخطائه
لا يتجاوز ستة واحدة.
من يبقى من بين الأصدقاء إذن، لكي يخاف آنذاك؟
أية منع يتطلب التكفير عنها وقتا أطول؟ ومع هذا
من بمقدوره أن ينجز الرحلة التي لا ينبغي
أن تستغرق وقتا يذكر، من دون ذلك اليوم الاضافي؟

المسافر

ما من نافذة، في صاحبه، تنير ذلك المخدع
حيث كان لنوبة خفيفة من الحمى أن تسمع لعب
الضحكات الكبيرة:
إن مراعيه تتكاثر، غير أن تلك الطاحونة التي كانت
لا تكف عن الطحن، وراء ظهر الحب، طوال النهار، لم
تعد حيث كانت الآن.
ولا طريق واحدة من طرقاته المهلكة، عبر القفار المنهكة
أوصلته الى القلعة التي استودعت فيها «صلواته الكبرى»،
فالجسور المكسورة تعرقله، وأحراش مظلمة
تسور خرابه ما حيث أحرق إرث شرير.
لو قبض له أن ينسى طموح الأطفال في أن يكبروا
والمعاهد التي تعلموا فيها الاغتسال والافتراء،
لقال الحقيقة التي يعتبر نفسه أصغر من أن يقولها
تلك التي، في كل مكان على مدى أفقه، كل السماء
إنها تنتظر الآن، كما كانت دائما أن تقال
لتصير بيت أبيه، وتنطق لغته الأم.

الحديثة

في القرى التي انطلقت منها طفولاتهم
بحثا عن الضرورة، كانوا قد لقنوا
أن الضرورة بطبيعتها تبغي هي أيا كنا
وكيفما نشندناها.

على أن المدينة لم تكن لتعنت معتقدا كهذا
بل رجحت بكل منهم كما لو أنه وحده الذي جاء
فمن طبيعة الضرورة أن تستجيب
لأساه عن طريق أساها.
وقدمت لهم منه الكفاية، بحيث أن الكل
وجد لنفسه ثمة أغواء لا تقا بالتحكم فيه
وتفرغ ليليو جميع أسرار الحرقه التي
ستجعل منه لا أحد، كان يجلس في الشمس
على طرف النافورة أثناء ساعة الغداء
ويضحك كلما رأى الاغرار القادمين من الأرياف

الإغواء الأول

بعد أن منعه خزيه من أن يتخذ الأسى
عشيقا له، انضم الى عصابة صاحبة من الحكايتين
حيث بوأته حياته السحرية بسرعة مكان الرئاسة
بين جميع هاته القوى الصبيانية التي تمتلك الهواء:
قلبت جوعاته ولائم رومانية
ونخطيط البلدة اللامتناهات، حديقة للزهره،
يأخذ التاكسي ساعة بشاء، ويطري مفاتن كل عزلة
لتصبح دوقته المذلة في الظلام،
لكنه، إذا ما توخي شيئا أقل جسامه
تعبته الليالي مثل وحوش ضارية تريد الأذى
وصاحت بجميع الأبواب حرامي!
وعندما التقت به الحقيقة ومدت يدها
تشبث مذعورا بإليانه العالي
ومثل طفل أسبئت معاملته، تقهر منكشا الى الورداء.

الإغواء الثاني

بدأت مكتبته تبعث فيه الضيق
وعليها مسحة تشي بليان هاديء في أنها حقا هناك.
قلف بعيدا بكتاب سخي لأحد مناقسيه
وصعد لاهنا الدرج اللولبي.
وإذ يتأرجح على المظل، أخذ يصيح:
(أيها العدم الذي لم يخلق بعد، أطلق سراحي
دع كل ما هو كامل في مراك
أنت يا وجد الليل الذي لا ينتهي، يتجسد فيك الآن)

«يايك والسحر» لكل عابر في الطريق.

الأدعياء

لاحظوا أنهم بحاجة الى البكارة
إذا أرادوا أن يصيدوا الكركدن في كل الأحوال
لكنهم أغفلوا أن يروا أن نسبة عالية من هاتيك العذازي
اللاواتي نجعن ، كانت هن وجوه دميمة.

كان البطل جسورا حسبيا قدروا
إلا أنهم ظلوا جاهلين بصباه المثير
وكان ملاك ساقه المكسورة قد علمه
التحيطات المناسبة لتحاشي السقوط.
هكذا، بهذه المسلمات انطلقوا وحدهم
لينجزوا ما لم يكونوا به ملزمين
وعرقلوا في منتصف الطريق فأقاموا في أحد الكهوف
مع أسود الصخر حتى دجنوها.
أو أنهم استداروا جانباً ليظهروا شجاعة خرقاء
والتقوا بالغول فحولهم الى حجر.

الصاديون

كاد الكد يقضي على والديه الفلاحين
ليوفر من أجل حبيبها الرحيل، من تربة شحيحة
الى أية حرفة من تلك الحرف البديعة
التي تشجع على التنفس بضخالة ، والاثراء بسرعة.
تحت وطأة طموحها المليء بالشغف
استبد الذعر بطفلها الخجول، المولع بالريف
في أنه ما من منصب معقول سيرضيه.
إن البطل وحده جدير بحب كهذا.
وها هو هنا بلا خرائط أو تجهيزات
بعيدا بآلة ميل عن أية بلدة ملائمة
في عينيه القانيتين كالدمل ترقى الصحراء.
ويهدر الصمت دليلا على امتعاضه:
وإذ تطلع الى الأسفل رأى ظل رجل عادي
يحاول الاستنائي، فلاذ بالفراغ.

ههمة

حديق، غير مصدق في الموظف الذي يسجل اسمه
متلذظا بين أسماء أولئك الذين
رفضت عرائضهم المطالبة بالمشاركة في الالم.

وها إن لحمه الذي كابد الكثير
وكان طوال الوقت يحس بجوع الحجارة
ويأمل أن يجازي على عنائه في التسلق،
صار وعدا لذيذه، ما فاه به عندما قال
انه الآن سيتركه وشأنه أخيرا،
ثم اندفع نحو باحة الكلية وانهار هناك.

الأنواء الثالث

راقب بكل جوارحه المعنية
كيف يسير الأمراء، ما تنفوه به الزوجات والأطفال
أعاد فتح القبور في قلبه ليعرف
أي قوانين مات من أجل ألا يطعها، الأموات.
وتوصل بعد تردد الى استنتاجه:
فراثة كل فلسفة تأتينا من مقعد وثير،
أن نجب الآخر، هو عبء إضافي
أغنية الرحمة ليست سوى قالس الشيطان».

وإذا بكل شيء يزهر ما إن يمسه
حتى أصبح ملكا على المخلوقات بين ليلة وضحاها
ومع ذلك، أثناء كابوس دامه ذات يوم خرفني،
أخذ يرتعش إذ رأى أحدا يقرب منه
حاملًا ملامحه المشوّهة بذاتها، بكى
وتضخم بشكل مهول، ونادى عليه بالويل.

البؤبح

ها هنا معمار لكل ما هو غريب
هكذا هجم الخائفون على السماء
وأباحت عذراء سادرة، ذات يوم
بكارها لثمة إله، كذا،
هنا أثناء الليالي المظلمة بينما تنعس عوالم الانتصارات
يمرّق الحب في تأملاته المجردة
وتعود الإرادة المنفية الى السياسة
بشعر ملحمي يبكي له خائنتها
بمنى الكثيرون، رغم ذلك، لو أن برجهم يثر
فمن يمشى القرق، قد يموت من الظما
ويصبح غير مرتي، من رأى الكل:
هنا يتوق السحرة الكبار، تحت طائلة سحرهم وأقنعين
الى ثمة مناخ طبيعي بينا يتأوهون قائلين:

ثم كف القلم عن الصرير، لكنه رغم مجيئه بعد فوات الأوان
 ليلتحق بالشهداء فما زال هناك مكان
 بين الغواة لثمة لسان سليط.
 يختبر عزيمة الشباب بالحكايات
 عن الاخفاقات الصغيرة للعطاء
 ويغزي من به لطف، بالساهر من المديح.
 رغم أن الرايا قد تغدو كريمة لفترة
 فإن النساء والكتب ستعلمه في أواسط عمره
 براعة اللودعي ذي الاسلوب اللارسمي في التزل.
 حتى لا يطاله الصمت
 ويسجن هلوسات تشبه الدائب
 في قصص ابتسامه دنيوية.

النافسون

المسرف في منطقة أغوته الساحرة
 التي حولته بحجتها الى حجر
 وما أسرع الصبوص في تشليح المسرف الثراء
 بيننا جن وحده المسرف في الشهرة
 وأغارت القبل على المسرف الفحولة.
 سرعان ما تلاشت أهميتهم كموكلين
 مع أن قيمتهم كأدوات لدى من حكم عليه
 بتحقيق أمانهم، كانت تزداد
 بنسبة الفشل الذي بدأ أهم يعانون منه.
 العميان يتحسسون طريقهم بالانصباب الحجرية
 والكلاب الشرسة تجر الجبناء على القتال
 يساعد الشحاذون من كان بطيша، على السفر بأمتعة خفيفة
 وحتى المجانين يقبض لهم أحيانا
 أن يتحفظوا بحقائق غير مقبولة في هذيانهم المحزن.

الطريقة

في كل يوم يضيفون ملحقات جديدة
 الى موسوعة «الطريقة».
 ملاحظات لغوية وايضاحات علمية
 ونصوص للمدارس بتهجئة معصرة تزيناها الصور.
 الكل يعرف الآن أن على البطل أن يختار حصانه الهرم
 أن يطلق الخمر ويقلع عن النكاح.

الكل يعتقد الآن أنه لو أراد
 لاستطاع أن يجد الطريق عبر القفار.
 الى الكنيسة القائمة في الصخرة
 لينال رؤيا «قوس قزح الثالث» أو «الساعة العلوية».
 متناسيا أن معلوماته غالبا ما تصدر
 عن رجال متزوجين كانوا مولعين بصيد السمك وركوب
 الخيل بين فترة وأخرى.
 والى أي حد يمكن لأية حقيقة أن تعتمد إذا توصل إليها
 عن طريق المراقبة الذاتية و«دس اللاءات» وحسب بين ثناياها؟

المحظوظون

لنفترض أنه أصفى الى لجنة العارفين:
 كان سيحترق فقط على المكان الذي لا ينبغي له أن يبحث فيه:
 لنفترض أن كلبه أطاعه عندما صفر له،
 إذن لم كشف بنبشه عن المدينة المطمورة،
 لنفترض أنه لم يطرد الخادمة المهملعة
 إذن لم سقطت الشيفرة مرفوعة من الكتاب.
 صرخ وهو يطأ جمجمة أحد أسلافه
 معافي البدن، وجد مصعوق : لم أكن أنا
 بل أن قطعة من المراء أخذت ترن في رأسي
 تركت أبا المول المتقف غارقا في الدهول:
 ظفرت بالملكة لأن شعري أحمر،
 إن في المغامرة الخطيرة، شيئا من البلاءة.
 من هنا عذاب الخيبة: «هل كان هذا محتما في كل حال
 أم أنني لم أكن لأفشل لو أمنت بالنعيم؟»

البطل

صد كل سؤال صوبه إليه:
 «ماذا قال لك الامبراطور ؟» ألا تتجاوز الحد.
 «ما هي أعظم أعجوبة في العالم؟»
 «الرجل العادي المسمى "لا شيء" في تعريشة الشحاذ»
 تتم بعضهم : انه يستمتع ليرتج الاعجاب.
 فعل عائق البطل واجب نحو شهرته.
 مظهره أقرب الى البقال من أن يوحى بالاحترام
 وسرعان ما عادوا بعد ذلك الى مناداته باسمه الأول.
 الفرق الوحيد الذي بقي جليا بينه وبين الذين

ليشربن الماء النقي البارد من آبارهم
ويدعين باسمهم ليرزقن عشاقا وأطفالا.

الهياء

الشاعر، والعراف، والألعي
يجلسون كصيادي سمك خائنين
عند بركة الاستيطان
يستعملون المطلب الخاطيء طعما
لينالوا مآربهم، ويزوون
عندما يبط الليل كذبة الصياد
وطالما الزمان عاصفا في كل مكان
يتشبث كل من الاتقياء والمنافقين
بأطواف القناعة الضعيفة،
الظواهر الطبيعية في هياجها
تنقض بأمواج كاسحة لتفروق
كلا المعذب والعذاب.
يحلر للمياه أن تسمع سؤالات المطروح
فهو سيطلق الجواب الذي مكثت بانتظاره، لكن.

الحديقة

كل انفتاح يبدأ بعد اجتياز هذه الأبواب،
الأبيض يصيح ويلتمع عبر الأخضر والأحمر فيه
حيث يلعب الأطفال لعبة الخطايا السبع المترمة
وتؤمن الكلاب ان شقاءها الزمن، تولى
هنا تنفتت المراهقة الدائرة الكاملة
التي بوسع الزمان أن يرسمها على الحجر، الى أرقام
ويغفر اللحم للانقسام إذ يجعل من
لحظة انصياح الآخر، لحظة له هو.
هنا تنتهي الاسفار، لزيمت الأمانى والأعباء
حيث رمت الورود بمجدها مثل معطف
حول كآبة عانس مسنة ما،
أحمر خجلا كلا الضامر والعظيم، والمتحدث الشهير
أمام تحديقه المساء بينما هم يتحدثون
وأحسوا بأن محور خياراتهم قد انزاح.

لم يجازفوا يوما بحياتهم
كان شغفه بالتفاصيل والروتين:

فقد كان يجد متعة دائمة في أن يقص العشب
أن يسكب السوائل من القناني الكبيرة في الصغيرة
أو يتطلع عبر شظايا الزجاج الملون الى السحاب.

مغامرة

كان آخرون قد انعطفوا من قبل نحو اليسار
لكن فقط تحت ضغط اعتراض خارجي،
لصوص ناقدون أخرجهم «القانون» على القوانين
ومجدومون يصابون بالذعر من المذعورين.
ما من أحد اتهم هؤلاء بشمة جريئة،
لم يكن يبدو عليهم المرض : الاصدقاء القدامى
حدقوا فيهم ذاهلين يتدحرجون مثل الكلب بعيدا عن
الحديث والزمان
لينغمسوا في كل ما هو فارغ وبليد.
عما جعل الجواهر تنشب أكثر بالتقاليد
وبالأيام المشمسة والخيرول، فالعقلاء يعرفون
لم ينبغ للاعداد الزوجية أن تتجاهل الفردية.
ما لا تأتي على ذكره أية أمة حرة، هو «اللامسمى»،
والناجحون أكثر فطنة من أن يحاولوا
رؤية وجه ربه المحجوب.

المغامرون

سلكوا الطريق السالبة نحو الياس
مدومين على ظمئهم المركزي كالخذايف،
وفي كهوف خاوية تحت سماء خاوية
أفرغوا ذكرياتهم كأنها فضلات.
فصارت مستنقعا جانفا بينما يجفون حتى الموت
حيث تناسلت وحوش أجبرتهم على نسيان
الحبيبات اللواتي هجرتهم عندما قرروا الانصياح
ومع ذلك تفرقوا في معجزاتهم كالبنود.
وما زالوا يمدحون «المحال» حتى الرمح الأخير
أصبحت الصور الآتية من كل اغواء شأنه
نور رساما بما يأسعد الالهام.
وجاءت الزوجات العواقر والعداوى الملتهبات

حرائق وأعاصير قصائد للفنان باول كلي

ترجمة: حسين الموزاني *



البورتريه الشخصي والرسوم بريشة الفنان

الفنية عموماً، إلا أن جذور إبداعه الحقيقية تمتد إلى مسيحية القرون الوسطى، وربما قبل ذلك بزمان طويل، إلى التاملات الوجودية الحديثة وأزمة الإنسان الأخلاقية، على العكس تماماً من النزعة المادية والعاطفة الجسدية الصرفة لدى بيكاسو. بلا شك أن قصائد كلي عبارة عن تمارين ذهنية في مواد خام تقصص عن نفسها بصورة جليلة أول الأمر في ثغايا اللوحة الفنية المنجزة، أو حسب تعبيره: لكي تكون شاعراً ليس عليك بالضرورة أن تكتب القصائد. ذات مرة كتب كلي في يومياته: «كثيراً ما تردّد في مخيلتي المقارنة المعبودة بين روحي وأمزجة الطبيعة المختلفة باعتبارها موضوعاً (أساسية) Motiv. إن رؤيتي الشعرية — الذاتية للطبيعة قائمة أصلاً على هذه الموضوعية. إنها الخريف.

وتيار روحي ينفذ دوماً إلى التسلسل خلف الضباب» كتبت القصائد للترجمة هنا بين ١٨٩٩ و ١٩٠٨، وقد وضعنا لها عنوانين لغرض التمييز، ما عدا قصيدة «ثلاثة صبيان».

يتبع باول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) في قصائده تقليداً ألمانيا معروفاً يجمع بين ما هو بصري وحسي وشكلي في وحدة فنية متكاملة، تتداخل فيها مستويات الوعي المرتبطة بهذا المثلث التعبيري على نحو متناغم إلى حد بعيد، فكل ما هو مرئي أو معاش يتنقّت في الزمن إلى جزئيات متناثرة، حسبما يعتقد كلي، لا يمكن إعادتها إلى صورتها المعاشة إعادة حياة إلا من خلال الإيقاع النفسي المرفق واللون والتشكيل الفني. وستصاب اللحظة التعبيرية المستعارة لإمالة بالضعف أو الخلل إذا ما تم اغفال أحد هذه المكونات الثلاثة.

لقد درس باول كلي الهندسة المدنية والرياضيات البحتة، لا يصنع تصاميم وفراغات مكانية باردة، كما أنه زار الشرق العربي واهتم بموضوعاته وحرارته وروحانيته دون أن يصبح مقصوفاً، إنما لكي يبعث الحياة من جديد إلى الأشكال الجميلة الضائعة والناسعة الألوان.

ويالسرغم من الملامح الانطباعية التي تغلب على شعره أو أعماله

✽ كاتب من العراق.

قُبْلَةٌ

أسقط في ذراعي الحلم الثقيل
وأقبلت تحت شجرة الحزن.

ساخنة كانت القبلية،

كيف أشعر بارتطامها في صدغي.

فوق رأسي

ثمة تيار سحب مطارد.

أه يا سلطة الليل

أه أينها الأبهة الثقيلة للسعادة الساخنة.

هبة النار

فلدت في روحي حريقا وحشيا،

تأجج فيها هبا مدويا.

الموسيقى فتاة تحول وتفرغ.

إبه خوف المرحلة الأولى.

أنتم الذين اقتربتم مني،

أنتم الذين ستفهموني ذات يوم،

أقول لكم الآن: إنكم ستفقدوني كثيرا،

إذا ما رحلت مبكرا.

أنت يا زهرة النار

يا من تعوضين لي الليل شمسا

ثم تشعين عميقا

في قلبي الصموت.

أريد أن أمسك جسديك بيدي،

كلاهما معا وبقوة،

لن أتركه أبدا يعرض عني.

قواي كلها تنمو تحت الألم

إلى حد الهلاك.

في الأعصار ازداد وضوحا،

والحياة هي التي تكبلني.



- ١ -

ما هذا الذي يتدافع حوله الناس،

كاللوج أمام العاصفة؟

ما هذا الذي ينفخ بهم، أي ريح؟

إنها ريح أمالهم التي تقذف بهم هناك.

إنني ربانهم.

وسقيتني منيعة تماما،

ستقلني إلى الهدف النهائي

حيث يجذف الأمل الساطع

نحو الجزيرة الساحرة.

أه، كم كان هائلا الحريق هناك،

حتى أن شجاعتي كادت تنهار.

هل سيتهطم كل ما هو جميل في نفسي؟

قل لي أيها الأمل البارق؟

كلا، إنني مازلت فتى،

وذراعي صلبة، حسنة الأداء

لا بد أن اقتحم الجزيرة،

حتى لو كانت فيها الجبال العظيمة

والعزلة الكبرى.

هيا أيها النفس الحر في أقصى السماوات

هيا إذن أنت يا زيد الارتطام.

- ٢ -

مازلت أبصر عبر المسافات البعيدة

حتى بلغت الجزيرة

متصرا على ارتطام الموج،

دون أن أوقفه،

فظل حيا يلتهم الشيطان.

وعما قريب سيترشح جبلي العظيم.

لقد صممت أنشودة حرب الدوامات.

العالم قبر مبلول،

وصحراء فقراء.

ينطفئ الضوء.

لا بد أن النهاية معتمدة.

في النهار تجدد الحياة نفسها.

ستغمرنا الظلمة كلنا!

لكننا نريد أن نقاتل،
قتال الأشراء،
ومن أماننا الحياة!

حلول

سخرية مريرة على شفتي
لقد مضى زمنك.
كنا زمانا أصحابا،
والآن استحالت صحتنا الى
رماد.

اقتنيت قطعة سماء،
حيث لا أحتاج أحدا
من هذا العالم.
سيبقى الضاحكون -

الذين يسمونني عاشقا -
في أسفل الأرض،

حيث وحدهم يرمون
هناك في أعلى السواوت، نطوف
حول الدوائر الأولى
للأبدية.

أسند جسدك إلي

واتبعني،

ثم أغمض عينيك

إذا ما ثابته الوديان.

ضع ثقتك بخطاي

وبالروح السامية الجامدة

لنكون معا

إلها.

صيرورة

الآن أصبح للوداع وقع آخر.

وحيدا ترعرت في المرج.

من ذا الذي أعانني ؟

كأنت الأعصاب تأتي

ثم تنجلي حاملة معها كل ما هو هش
متهاو.

لكنتي كل مرة ، أبقى ثابتا في المرج.

لقد هرعت إلي تبحث عن ملاذ.

لكن القدر هو الذي وهبنا سندا.

عليك أن تزداد مناعة في العزلة ،

هكذا

تحدث القدر.

في البدء ستكون الفكرة وحدها ملاذا
لي.

قتسم

فلتذهبي هباء أيتها الآمال الكبيرة!

فلترحل بعيدا أيها الخلود!

إذا كانت القمة هي العزلة ذاتها،

فإن جبال الروح لابد أن تتحطم.

كـمـون

من أنا ؟ تسألوني !

لا شيء أنا،

لا شيء ولا موقف لي،

ولا أعلم شيئا إلا عن سعادتي،

فلا تسألوني إن كنت استحقها.

دعوني أقول لكم

إنها ثرية وشديدة العمق.

علي أن أبلغ غايته قبل الغروب،

لكي أقف عندها.

كان رحيلي لا بأس به،

إلا أن حسابي كان سيئا

الحنين العصي على الوصف

جعل الساعات أكثر وطأة.

سأنحدر الى الوادي الدافيء

عبر أخدود وعر.

وهبتك نفسي كلها،

لكنتي في واقع الحال لم أهبك شيئا،

متأملا أن أتلقف الحياة

من يديك

لقد ولدتني ثانية

تحت سحر الجبال

- العشيقة هي أم الرجل

الشديد التهذيب

المنبعث حيا -

حوامة

العاصفة تغرس السيقان الضخمة

في تلال الموجة،

وفي قفا شجر الصنوبر

يبدو الأمر مثل صراع

بين زيد البحر

والغصن،

لكنه مجرد لعبة

تسكنها الالهوية

التي تذود عن الحدود.

حوار

انتبهوا،

سأعرض لكم كيف أني أختبرني

الطريق الأمل
للانتحار.

أمنت التفكير في أن الحياة
يمكن على هذا النحو أو ذاك،
غير أن لا هذا النحو ولا ذاك
يناسبني.

إذن، إنني أشد العون
سريعا،
على عجل

ما هذا الذي تفعله هناك؟
انصرف، لأنك تزيدني قلقا!

حتى لو كنت صاحبك؟
لا أصحاب لي، أنا لا أصحاب لي!

حتى لو جئتك بالخلاص؟
أخلاص الحبل هذا؟

أم قارورة السم؟
لا شيء غير ذلك...

أنظر في عيني،
إنها رقيقة الناس القديمة

أنظر في عيني الرمادية الشائخة
أمويتت الرهبة!

ماذا يري أن تفعل؟
تريد أن تروى،

تريد أن تروى دوما.
يهرل دوما هي الخلاص؟

وداع
أريد، أنا الرجل الطفل،

أن أكللك بالزهور أيها الوجه الشاحب.
على الجدار الأبيض يقرأ المرء

كم قريبا هو الأقحوان!

شفتاك الباردتان تنقصهما حي
خفيفة،

ربما قبلة واحدة تحميهما من
الجفاف.

كم جميلة أنت الآن في الألوان
التي لم تكن سوى هالكة

عيني الجائعتان حد الشخمة
تريدان

أن تجمعما الأظيان كلها من
جديد.

إذا ما غادرت الحياة
ستشع حيثئذ زهور المماء

عند الغروب.
سأبلغ عينيك المزهقة الدوائر

وبقناعة
كيف سيكون الوداع.

معلقة
ثمة أيام تشبه المعركة التي

تنز دما متبخرا
ليت الظلام الخالك يحل،

لكن ليس بي، إنما
بالآخرين المثلومي العاطفة،

أولئك الذين لا يستشعرون المعركة
أولئك الذين يعزفون الأحنان

ويغنون
أعاني خاوية شديدة الخفة،

قبل أن يرقدوا هناك الى الأبد.
لم أستطع العثور على المعركة،

وأعماقي مازالت ملتعبة،
تتحرق في هذا الجانب أو ذاك

فأنتطلع عبر الشفافة، لعلني أحظى
ببعض البرق

غير أنني أرى الأشياء منطقتة
كلها،

ليس سوى نافذة صغيرة
متوهجة من بعيد.

هل ثمة أحدا آخر يجلس عندها؟
ليس من الممكن أبدا أن يكون

وحيدا تماما!
ثمة نفاذ يلو عيني تتهادى الى

سبحي
وصوت حشر حاد

مختصر آخر
ثلاثة أعيان

عثرنا على وردة
زرقاء،

فتساءلت: لم لا أقدمها الى إلز؟
لكنني سخرت في الحال من

حماقتي وتطلعت الى الغراء
في الشجرة والأساك في الجدول.

أريد أن أضع أكليلا على شعرك،
بل من الأفضل أن أضع تاجا

على رأسك
مباركة هي القبلة التي يهبها

فمك.
من هو الأكثر حلاوة أروحك أم

الجسد؟
وهل هناك أشد مرارة من ليالي

الوحدة؟
إنك حقا جنة الأرض.



قصائد كورية معاصرة

ترجمة وتقديم
أديب كمال الدين *

إذا كان الشاعر الكوري منذ القدم قد افتتن بطبيعة بلاده حتى أضحي مسحورا بكل تفاصيلها الجميلة وتحولاتها وانقلاباتها، كرمها وبخلها، عطرها وبخانها، وحتى أضحي مبدعا يجيد الغناء والإنشاء. الحب وتفاصيل الحب، التامل والاستبطان، التأمل والتفكير، الإضافة والإبداع، الموت والحياة... أقول: إذا كان الشاعر الكوري منذ القدم قد عَلم بهذه العلامة، فإن ذلك شيئا كثيرا من المعقولة والإنسجام، لأن الشاعر، في القرون الماضية، كان لا يرى أبعد من البنيوع والبئر والعش والربيع والمطر، ولا يسمع أكثر من الرعد والتفريزة والسرقة، ولا يشم أكثر من عطر الأزهار وبخان النار، ولا يلمس أكثر من طين الجدول وجسد الشجرة وأوراق الخريف المتساقطة.

لكن الشيء المدهش — والذي هو ربما أكثر دهشة من سابقة — هو أن يستمر هذا الالتحام الفريد ما بين الشاعر الكوري وطبيعة بلاده حتى في القرن العشرين، فلم يفتقد الشاعر ينبوعه وطيره ومطره وجبله وزهرته وبئره في قرن العلم والصناعة واكتشاف الفضاء، والحروب الذرية والمليزرية والكيميائية والجراثومية، والمال والدولار، والصراعات، والإختناقات والتحديات والاتصالات التي صيرت العالم قرية صغيرة كما يقولون.

لقد بقي مخلصا لجمال الطبيعة ورموزها العديدة حتى أصبحت الطبيعة عنده الغاية والوسيلة معا، هي الجمال بذاته، وهي، كذلك، من يدعو إلى الجمال حقاً وصدقاً دون أدنى ريب. هكذا سنرى الأزهار في قصيدة الشاعر (يو شيهوان) تتألق في عيون الطفولة أحلاماً عذبة مليئة بالألوان المبهجة الفاتنة. ونرى البئر في قصيدة الشاعر (يون تونغ يو) مرآة الشاعر الباحث عن نفسه ومعناها. الممتسح روحه ومنكرها، الماسك بسرهما طيرا أسود في ليل أبيض، أو طيرا أبيض في ليل أسود، ولا فرق. ونرى زهرات الفاونيا في قصيدة الشاعر: (تشو تشي هون) تتساقط من سماء حمراء على معبد يقف فيه صبي يحمل الاسماك الخشبية في يديه وهو يغالب النعاس والتعب، كما نرى زهرات الأزالية في قصيدة الشاعر: (كيم سويل) تنتظر الحبيب ووصوله وأقدامه، فيما تشرق شمس الشتاء في قصيدة الشاعر: (تشو بيونغ هوا) مليئة بالذهب والدفء والبهجة والطمأنينة.

هكذا تصبح الطبيعة بالوانها وبهجتها وأصوتها الحقيقية، العميقة، البسيطة هي ملاذ الإنسان وهو يتبدد في عالم الحرمان والارتباك والتعب واللاجئ والغميم أبداً.

الأزهار

يوشيهوان

جاء الخريف، ومن مكان ما يجلب الأطفال

★ مترجم من العراق.

بذور الأزهار إلى البيت.

يحصونها، يرتبونها واحدة بعد الأخرى:

البسسم، عرف الديك، عصا الراعي،

تألق الصباح.

وبعد الواجب البيتي

والأسماك الخشبية في يديه
يغلق عينيه ويهز برأسه.

بينما أمتابها وبودهيساتفا
يبتسمان ، يبتسمان دون كلمات.

وعلى امتداد التخوم الغربية

تحت السماء المحمية الحمراء

زهرات الفاوانيا تساقط،

زهرات الفاوانيا تساقط.

الأزالية

كيم سويل

أنت سثم مني

عندما تذهب

ساودعك دون أن أنطق بكلمة.

سأجني

الأزالية فوق جبل ياك

الأزالية المشتعلة ليونغ بيون

وأثرها في طريقك.

امش بلطف رجاء

خطوة خطوة، بنعومة

فوق أزهار الاختلاص.

أنت سثم مني

عندما ترحل

لن أنحب رغم أني أموت.

في البئر كان القمر متألقا، الغيوم

تسير ، السماء ممتدة،

الرياح الزرقاء تهب ، الخريف يسود،

وشاب يقف هناك.

يوم من أيام الشتاء

تشو بيونغ هوا

ما بين أغصان الشجرة العالية تشرق

الشمس مثل ثمر اليرسيمون

الأصفر في السماء الرمادية.

سأنهض قبل شروق الشمس وانتظر

شمس اليرسيمون

الأصفر لتتسلق السماء الشرقية تحت

شباكي.

أجثمت غرفتي عاليا مثل عش

الغراب.

تنسل الرياح الباردة الى غرفتي

حيث أعيش وسط قشعريرة الشتاء.

يؤشر المحرار درجة ٣٧ تقريبا.

أنا أعيش على دفء الشمس.

أنظر الى الشمس المشرقة من فراشي

الذي جثم مثل عش الغراب وقد

تدثرت بلحاف ناعم.

مثل صورة زيتية ملونة تعتلي شمس

اليرسيمون

الجمليلة السماء الرمادية ما بين

الأغصان الطويلة

ساكنة حرارتها فوق جسدي.

المعبد العتيق

تشو تشي هون

مغلوبا بهجعة مختلسة

صبي مذبح

يستعدون للنوم
ولكن حتى في الفراش يتحدثون
عن البذور :

لو كان عندنا حديقة لنبت
البذور.

خلال ذلك تعمق الليل

وعندما تغطيهم أمهم بحصران

القش

تلك الأزهار المسكينة المتعبة تغرق

في النوم

حيث تعانق كل واحدة سرير

زهرة خرافية.

صورة شخصية

يون تونغ يو

أطوف حول سفح جبل ما

لأبحث عن بثر مهجورة

بجانب الحقل وأنظر فيها دون

كلمات.

في البئر كان القمر متألقا ، الغيوم

تسير ، السماء ممتدة،

الرياح الزرقاء تهب ، والخريف كان

هناك.

كذلك كان شاب ما في البئر .

كارها هذا الرجل انعطفت بعيدا.

ولكن ما إن مضيت حتى أخذت

أشفق عليه.

عندما رجعت ونظرت في البئر

ثانية ، لم يزل ذلك الشاب هناك

بدأت أكرمه مرة ثانية وانعطفت

بعيدا.

ولكن ما إن مضيت حتى بدأت

أشتاق إليه.

- اليرسيمون شجر ذو ثمر أصفر

- الفاوانيا - نبات ذو زهورات كبيرة حمراء قرنفلية

او بيض

المصدر السادس عشر . أكتوبر ١٩٩٥ . نهض



الأنبياء في الخارج ينتظرون!

آمال موسى *

كوخك كان بعيدا
وبين خطواتي تصالحني الدروب.
سبقي الزمن إليك
فصار وجهك لقاتلي مأوى

يا إلهتي
إنني أموت في السؤال مرتين
تعبت من الموت
وما أراحني طمأنينة الأنبياء.
فهل أنت مثقلة بالتيه
أم أنا بعد لم أفقه صياغة السؤال.
ما هذا البرد الذي ينهمر
إني أسمع الرعد في الأطراف
يتوعد عناق الماء بكرات الفطن
يهدني بموت أمي

جميلة أنت
ومرعبة
ولا أشبهك إلا في الرعب
يا سيدتي ،

نرحل من بعيد
إلى جدة بعيدة
أنبياء، نحول الكرة صراطا مستقيما
كأننا معاصم بها تطوف الأساور
وجوه،
تزيد في انتشارها أطياف الأحبة.

نمشي في الخطوة أزواجا
تاركين ثالثة ترضع التراب
ندخل كوخا
لا يتسع للأنبياء معا
فيه جدة ترقب نومها

يا أيها البدن المظلمن
فجر في الراحتين ماء
ليشرق الخصر.
آخر النوم ساعة
وقضى معي سهرة في الأسئلة
تأخرت يا جدتي

* شاعرة من تونس

م نأتي مكشفين بأعيننا
نرحل متسولين الماء من العيون.

ذاتنا مباركة!
يا أيها الربة «فاكا»

تكلمي

خبريني عن آخر حفل للتضحية
عن حيرة بددتها ترنيمة الخلق
إن «أجني» أقسم بحرق الكوخ
فماذا يا جدتي أقول
والأنبياء في الخارج يتظفرون!

آدم

بلغ الأربعين في نصف الهرم
لامس كرة من نار.

لم ما هوأت أعيشه الآن.
م الزمن يترك كل الأعداء
بكسرون التماثيل
يمنعون النجم من أن يبلى ينوره مريم
بجلعون غرف حبنا

بقطعون أفكار من أحب
ويجعلون رأسي قبراً.

غمرة التراب من الماء الى التراب
أسكته العنكبوت بيتها العلوي
ونامت في الضباب.
فخرج نيبا في عربة يحرها الغاؤون
يرسم الدهشة هلالين تحت جبين حواء.

الكرة

كل الأطفال يحبون كرة القدم
مرة يتخيّلون الكرة رأس كبير القرية
ومرة رسولا،
أعطاهم صفراً أثناء الدرس.

وحين تناديهم أمهاتهم
من شرفة الطابق العلوي
كل يعد

كم دلوا يكفيه لغسل الساقين من ذلك الدم!

لم أزرار الغيب
على كل «عزيز» عزيزة.
لم في هذا الكوخ
نعري أحوالي

تساقط الكتب
هل نحن يا جدتي
واحد أم كثير
ومن للآخر يحتاج أكثر
للتفنون حوله أم الذي حوله ملتفون
من الأكثر دهشة
الأنبياء أم الشعراء
من رتب الكون
أم من نصب الأطفال خلفاء.
يا جدتي

حرريني من شروري
حرري

من ديوان يصدر قريبا بعنوان (خجل الباقوت)

لا شيء قد يتأخر

هكذا أبدو.

فوزية السندي *



لوحة للفنان: حامي الزكري، مصر.

و هم ينضدون المهاد اللثيم ليحتويك
عندما تلتهى كالأعمى بعبور حديد يلتذ بسهولة
لك - بعد وقت مرير يشبه صهوة الماضي وحاضر العنة
لئن يصل مستقبلا غفيرا باللزم.. أعني ما يشبه عمرك
الذي ضاع على صمت منك -
إلى أن تلثم قبرا يتأرجح بجنة تغامر بهداة موتك
و تلك الحياة تكاد تشمل حد الهواء بها أهتواك
بلا مبرر أيضا
.....
تشفى بك.

وها أنا مثلك
أتلقت جنة النظر
وأنا أتلقت كالضريرة بها عداي
كل وقت يطل ليتأوه ويسري
فاسحا قساوة السيف لغيره
أظل مدلاة من وهن نافذة للشقي
تفغر صوتي لقتل قريب،
أراه - سحقا - يتنفس ما تبقى مني.

هل تعرف كيف،
للغزالة هاوية النحر
أن تنهيا بمنق مائل لغيلة القنص
وهي تشق بين
عذوبة النهر وجفلة الانهيار
هل تعرف كيف؟

أعرف،
مثلا تيقنت دوما من مرام الفراغ
وهو يصطف عاريا إلا من زحام الغبار
أن لا أحد قادرا على درء خدش الشك
ولا المضي كما حرفة الجسد حثيثا لصد الكفن
ولا النهوض بلسعة الحدس: بها قد يحدث له
أعرف،
لذا أتناسى كالورثة الوحيدة
لغبة كل هذا المندر:
هيات تنكس حولي
وليتهما تنهب جسدي
لئلا تنساه الأرض.
بلا مبرر تحيا
ما يحلو
لنلك الحياة.. داهية الكوكب
.. ذاك البتيم الذي يرتجف
في مجرة تلهو به عنه،
كرهينة تهباز طلقة الأمر
تتربح حال الرحم أو أن الطرد
ما إن تضع طراوة الروح على منضدة لليباس
ترص قدمين هلو عتين لطريق يخلو منك
تضرض عضلا لا يشفى بك
تحتاج ما يعر يد هوى رتتيك
حتى تتذوق علي مهل شرارة البشر

* شاعرة من البحرين.

إذن إصغ لخطوات قبل قليلا
حتى قبل أن يداخلك الموت
هكذا كل كيد:

صباحا أدفع عنف اللحاف
أخلع عذر الليل عن سر يسارر قهوتي
أكثر يبيدين عاريتين مرأى الضوء
و

بعينين منزوعتين كما روحي عني
سريعا أرمن عماء الغرفة
وإذ بها تبكي

أما الماء البارد
أترك رأسي ليتأسى به
فيتحدر على جسدي
ما يشبه الماء لو تاه
مهبها ومهزوما
بلا نداوة كعادتي به.

كلما حاولت الجهل
ساررتني الجهالة
لأعرف القليل عما يحتمي بي.

بكاء الغرفة كان قليلا
ها قد .. رائتي.

ما إن تخثر هطل الألم
وحدقت في فجور الملح
حتى جنت وجنتي.

ترنحت كل مهاوي العمر
بين هتف الجمجمة وحتف التراب
بين حياة لا تعني الموت وحتم يشبه الحب
بين الأنا أن الرغبة والكيف عند المقر
بين حيرة الما بين
احترت .. فصرت
كالطليقة أدفع القيد نحوي.

أخافني،

وأنا أرمم صيت التذكر
أحصد رعب عتات الطفلة
أرشو فتوة الغدر لند آخر غيري
أؤجل العائلة لقفص بعيد
أساير سحل المنحدرات وهي تزف
حدودي لتوء يزف ورد الوريد
كقنديل أعمى أخفت
كل ليل خجول بالرحيل
لأدفع الخبر بعيدا عني
أزفر: أه .. وأخرى
حين .. أخافني
وأنا..
أقتفيني

مرة، ذات تعب عميق
ألم يبيدي
نزعته الميل عني
فملت بعيدا عني
قرب ظلك
أستوي شيئا آخر غيري
قرب ما أستوي
تنهد غديرا كظلي.

مثل وكر البراري تبدى لي
فأهرع كسحابة ضلت عناق البرق
كأرنبة هابت غفلة الفتك
أنهمر من سهل لآخر
لئلا أفقد عمر خطوك
ولأصعق قلبك
ما أستوى من ملاذ هادر
كل هداية لا تروها لما بي.

جسدي كما الغاية
محتمل بضوار لا ترحم
غير شأن عزلته
أن العواء آخر الليل.

مرارا شئت الرحيل
إلى أين.

عيني كورقتين
مهورتين بحبر يدور
ومهورتين لبياض رحيم يكتب
وما الجفنان غير انحدر الأمل
كل يأس يتلو الليل لئلا يتأخر.
أحب نافذتين
توسلان نفاذ الكون
وتعترقان، وحدهما
سرا بوطاة لا تعرف غير عينيك.

حين يئن الناي ليسمو
يرف وتر الكمان
بحز عصا كالملائك ترسو ليرأف الحزن
تهل الحنجرة بها تبتل من جنون الحب
حين أئن - وحدي - لأصني
بصوت مذاب في فضاء الله
تكون أنيت.

لا شيء:
لا يعمل كما ندبة الجرح
لا يأتي كسام المستقبل
لا يغفل مثل رنة الألم
لا يكف كهدأة القلب
ربما تأخر
وأنا مسجاة
أتهجى نهاية جسدي
وأبذل البكاء عميقا
لروح تبوح ولا تأبه
كالشعر..
ربما قد تتأخر
لكنها .. لا تتأى
مثلي .. عني.



مرح البقاعي *

الخاتم

لغافة التبغ الأخير
: كثيفا كنت ..

محفوظا بالشمس .. والحوار
**

أشتهي سمرة شعرك
المرصوف الى قبري
يطعنني بلوز جسدك
في عقر خواني

**
يا صاحب الوداعة
أبها النير قفازا من نار

إليك إصبعي
قد سقط الخاتم
.. والكلام

**

كواليس

قلبي قطعة سكر
تحت ضربة حافر
مذبحي يترهل
دمي مفترق على طريق الحرير
أتأهب لاحتفال العزل
فيتهرب من مراسم
دفني
أين مثلث صدرك
أريد أن أتمسح:

* شاعرة أمريكية من أصل سوري

أن تفني مائي الفاكهة
وتصهرني أعمدة كائدراتية
لا أريد لينفسجي شرفة
لا أريد لشهوتي عباءة

**

أخلع بمالكي عن قوائمها الخشبية
أعشق تقاعضي ، عاداتي ، والكتب
أسير الى البر المدجج
بتأهب نرجسيتي القصوى
لا اندلاعي يشهر افلاسه
ولا أروقتي تنكس الراية
أبدا ما أريد أن أتمسح

عناوين منتحية الصلاحية

- الحرب .. والمائدة
- الطواويس
- المفاوضات الطرفاء
- الفندق
- أصوليون وقرامطة
- أكفان طازجة لليسار
- خيبة .. خيبة .. خيبات
- عسكر ورمل
- فسحة من الحكم للدراويش
- مستوطنون بالفطرة
- سهرة مع كناس النفايات النووية
- خمسة رجال حليقين و(بارمان)
- المحفظة واستراتيجية لص
- نساء للاغتصاب
- الانتحار الجماعي

- الولد يرحل خلف الطائرة / الورق

واشنطن - وفود - مفاوضات

آه يا فجرها تلك البلد

تعبئة عامة

هذا الدوار

فاقة الروح

النائيء في الغرياء

الفاقع من العزلة

نحوك احتفال الأحمر

والأسود

فيكون مقهى على الرصيف

ويكون قلب نصف نية

هكذا نحتال على الباهت

هكذا نقرر بالوقت

هكذا نقمع الغثيان

هكذا نجور على الوضوء في اللحم:

فيكون انتهاك اليابس

ويكون نفير الكؤوس

باريس .. مقهى على الرصيف

صولجان

نظيفة من الذكريات

مترفة بالفظاظة

مقصوفة الأهداب

عارية الفاكهة

هكذا..

وقت أهرل للحزاني

وأخر قائم للوليمة

مرة كالحب

بائدة كالرمل

مخطوفة كالجريمة

هكذا يصفعني المارون بصولجاناتهم / الأفعى

هكذا يردون على شهوتي الغطاء

هكذا يستحضرون زيت الراحلين

كي لا أموت

ابتزازا

المنتحرون

خبرير القوافي.. انطلاق الخيل من اصطيلات

الروح.. اندماج الفجر بالغرائز والبائت.. اندلاع

المعنى وتقطب الاصطلاحات المحظورة في قتيبة..

حيلة البهلوان على منعطف الرسالة.. إلحاح المذياع

وأبناء حول انقطاع المصل عن الملامهي العامة:

- يموتون غرقا حتى لا تقهرهم المسافة.

- شرفات بيض والقلب أعمى، أين المستقر أيها

للمتوس في سلطة الكلام والدوائر... 19

لقد أتعبوا الحصان

- جنازة من هذه؟

- جنازة الثورة!

كليات بليغة: (دفن الثورة)

المنتحرون يغنون لأنفسهم

إنها مادية فوق بركان

آه

فرقتنا الأحاييل

أيها الطغاة

سقط يؤيؤ الوقت

في قفاز المنفى

واستعمار الثلج من دمي

قبة الغاتية

فرقتنا الطبول

يا قلبي الأعزل

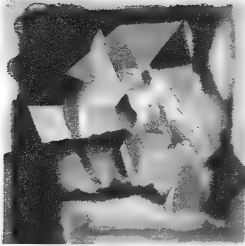
راياتك بيض

والعنفود ولدا!

أجول في ساحة الروح

والعذارى عقد المدينة

أه يا بكارة الاختلاس



ابراهيم بن سعيد الحجري *

استهللت الرحيل

أيقنت الغياب

رحلت حيث يدفعني الوقت

.. متاهة العبور

أعود ألمم بعثراتي الأخيرة على الورق

بعد طول فراق

ألقي خطبة حماسية للوداع

أنشر الورد

على فتيات أعجبن بي

أضع ملابسي في البحر

وأغلق الحقيقة

■ ■

هدا على السلامة .. هل وصلنا

نعم .. نحن لم نرحل بعد

■ ■

أقدم تقريراً عن صورة قلبي

أمرر يدي على الغابات

تجرحني الأحراش

* شاعر من سلطنة عمان.

.. تلدغني الأفاعي

أمرر يدي على رؤوس الجبال

يشققنها .. تعلو حمرة الدم النصل

أمرر يدي على الصحراء

يهلبها الرمل .. وتشويها الشمس

.. تبيض

أغمس يدي في البحر

تعلق بها أسماك قرش

وحيتان جائعة

يحرقها الملح الذي ترسب في الجروح

بعدما تغفل

أبحث عن يرواز مكسور

أضع يدي بداخله

صورة مبسطة عن قلبي

■ ■

من يموت

لا يستطيع الصراخ

.. كنا أصبنا بالصمم لو ..

وأنت تصرخ حيث لا ضرورة

ما الذي ..

فلنقل : حسنا ما الفائدة

فأنت حيث لا ضرورة بتاتا

تصرخ

«ها هي»

وأنت أمسك بيدها .. الحقيقة ..

لا ضرورة لذلك

كلنا يعلم الساء أين هي

أجني الآن

ما الذي ..

■ ■

أمنت

بعد كثير من التعب .

المتاهة

استلقت على الفراش

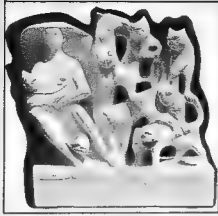
يدي في يد امرأة

تنفست الصعداء

لقد نجونا

■ ■

قصائد



نبيل مبيع *

منحوتة للفنان : هادي عباس، العراق.

تخوم

أين حدود العالم

لمجرد أن أفكر في ذلك، أدرك حجم المعرفة
الجال لتشكل آخر للسماء حين أنظر إليها من مكان مختلف
أقدم تنازلاً
أقدم تنازلاً لأني في المكان الذي لا مكان تحته
لقد رايت امرأة تقود عشرة من الرجال بمؤخرتها
أستطيع الآن أن أجزم
بأن الحياة مؤخرة عظيمة في جسد مجهول
يقول السيف :

ليست المسافة بين الرأس والصدر
غير هذه التي تعبرها يدي الى مقبض السيف
تقول الضحية:

بل هذه التي مضت
لقد عشت عمراً ليس بالقليل ، ومشيت طويلاً تحت المطر
وتبللت من ثيابي حتى أحشائي، مع أني كنت أحمل مظلة
لقد سمعت بشراً يصرخون
أوه

لم يكن ذلك غير صراخي
لا يكون أهدنا غيره

أخضر الطرق الى إحداث نجاح، الاعتراف بالفشل
أنصت لي
كلما كنت أقول كلمة
أردف : «أنت انعكاس لي»

* شاعر من اليمن.



مكتبة الإسكندرية
BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الإسكندرية
BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

لقد أضحكني ذلك الغبي
«إذ كيف يمكن أن أكون انعكاساً له»
بكل بساطة
ولكي يقتعني بأنه فهم ما قلت
موافقاً ، حرك رأسه:
«نعم .. نعم ..»
مع أني شتمته
ابتسم لي
ابتسمت
ضحك

حسبني سأظهر أسناني ثانية
ربما هي المرأة

لقد رايت وجهي في ماء صاف
رايت وجهي في ماء داكن

«أوه ، لا ، عليك أن تكفر بذلك»
الكأس فارغة
مملوءة

مملوءة برغبته
أرفس الخواء حين أحس بأني ظلمت
سأظل هكذا ()
أرفس
أراني قادراً

على ابتلاع كرة كاملة
حين أجدني عاجزا عن ركلها
وصفني أحدهم بالغرور
لمجرد أني ابتعدت عنهم

«أمر مشروع أن ترى الآخرين
من المكان الذي أنت فيه»
لا أستطيع أن أصف أحدهم
بقولي: «كريم»
إذ ما من أحد عرفته
إلا وكان يعض أصابعه حين
يدفع
لا أستطيع أن أؤمن بالنور
وأكفر بالعمّة
«العمّة نور آخر بطريقة أخرى»
لا أجد معنى لكل هذا
.....
هل علي أن أؤمن بما لا أدرك

فواصل

كأنها أنت جبل في جوف جبل
بشر
غيرك؟
وأنت
جبل
يتنلى
في جوف جبل؛
يخصفون الهواء الشاغر حولك
بأصابع مدهونة بشحم الغائب
وإبر تبت فجأة في عانة
بشر
غيرك؟
وأنت
.....

يسيلون من معدن العرب
خالطين أقدامهم بفتنة الطين
ورؤوسهم

كأنها
دخان
مدبوغ
تنصاعد في أنفك
بشر
غيرك؟
.....
.....
قصص
أقل
إلى الماء
كأنها

من خلاله
تنظر
إلى الرذاذ المزوج بموسيقى أول
الخلق
حيث ترى إلى الأستار العظيمة
شفيفة تحف في الماء
الأستار العظيمة والمراكب المضرورة
في زغب الشمس الأولى
المراكب المحملة بالبنور والنعاس
على خوار بعيد / مشقوق كنسيان
تطفو
كلمسة وثيرة
فيها كائنات تسيل في المرايا
إلى بلغة المعدن
تلتهم جذورا نائمة في جوف خامل
وتنام

الكأس الملوّنة

خذ كأسا؟
املاها بالماء
وازعم
أن هذا هو البحر كله
خذ وردة؟
أذنها في الماء
وازعم

أن هذا هو الحب كله
خذ شوكة؟
أغرزها في الماء
وازعم
أن هذا هو الموت كله
خذ دما؟
علقه في الماء
وازعم
أن هذا هو التاريخ كله
خذ عود نقاب؟
أشعله في الماء

وازعم
أن هذا هو الشمس كله
خذ حجرا؟
ألقه في الماء
وازعم
أن هذا هو الكون كله
خذ مرآة؟
أكسرها في الماء
وازعم
أن هذا هو الإله كله

وحسن البلغة ص!
لم يحدث
- أبدا -

أن سقطت السماء
مكسورة على الأرض
لمجرد أن أحدهم
قذفها بحجر

المصابر:

القوس: حدثني الأكل إلى عنه أن مغفورا به مط
الهواء بين يديه ثم كسره كالقصب. وأعلن
للجمع أنه
السهم: وحتى بلغتي، - بلغة الرقيق فيه، -
بلغة الملح في الأزرق، - بلغة الحديد المنقول في
أعصابي على عربات مدهونة بزيت السفامض،
وأكتاف كاتما مسر تثبت من خارجها إلى داخلها
أو زلازل تغيب في خرقائها. (البقية ص 1).....



رفيف الغبار

صلاح بوسريف *

و استوت
قلبي فيه شيء
من نزوات الشعراء وغواياتهم
هل لي
أن ألحم كسور هذه الغوايات
وأطوي الأرض
في
برزخ أو
برزخين
يدي
وحدها ترسم في نزواتها
دييب الخبر
لا فرق
ما دامت يدي تنصهر في
مهب
النداء
هل لي أن أقف بين نخلتين
أشد ظلها إلى بعض
أجبر الغيم أن يرسو في رحاب
هذا الظل
لأنني
وأنا
في
موقعي هذا
لم تكن الأقياء تستهويني
لأن قلبي
لم يكن طيعاً
لم يكن يرضى بها ترنضه الخليفة
من
غير وضع النافذة
من أتاح هذا الضوء

الماء الوحيد الذي نثرت دكنة هذا المساء
علي أريج
لم ينتثر
نمة عطر يمر خفيفاً
برج نبضي
وقلبي
لا يفتأ يخفق
ليس لي ما يكفي من نبض
لأشرب
ضوء
هذا المكان
أو
لأضيء فروجا
من
عتاتها
خرجت أصابعي
ليس لي
غير هذا الخبر الذي
من صبوته
خرجت
نداءاتي
خلف هذا الهسيس
ما بين غيامتين
كانت نداءاتي تقيم
لم
أهمس بشيء
وكننت
كلما
أرقتني نجمة
وصارت نبضات قلبي ندية
رأيت إلى الأفق

* شاعر من المغرب.

أن
يشرب
رفيف الغبار
ويمرح
عابرا
نخب أسراري

صباحا
كانت تطرق بابي مسارب ضوء

بها
كنت أرمم أوهامي
وعلى الجدار المقابل لأقصى انكساري
كنت أعلق قميص النوم
وفي ثنيات معاطفه
كانت تنام
أحلامي

جسورة هذه النداءات
ليس بوسعي أن أتهاون بين يديها
أو
أتركها تمر
دون

أن
أمللم
أصابعي
أو

أجهش تاركا
على جبهة الغيب
بعض
آثار

عبورها
فهل يدي
حين تلمس شيئا
يدي

سأفترض
أن كل جوارحي تتصادى
وأن يدي
من شقوق حبرها
يخرج

هذا الضوء الذي
به تصير الأرض أنثى
والغيم
يصير نداءها المؤجل.

يفتح شرفة صدره الموصدة ..
يتنهَّد ..
يتمدد ..

يرaud لحظة هذي،
هربت من مفكرة الحداد ..
يفتح شرفة صدره ..

فيآتيه المساء سورة من جنون،
ويقفج بين الضلوع عمرا،
لتعبر أنداء التي واعدته بانحيازها،
للسنايل ..
والجداول ..

والمطر
يفتح شرفة صدره ..
يتردد ..
يتودد ..

يحاول تفجير لحظته المشخنة ..
يلبس أناقة قلبه ..
ويستصرخ كل الشيق ..

فتقفز تفاصيل عشقه نحو جنونه الرؤيوي ..
ترتعش الكلمات في صمته المحترق ..
تنذره أصداؤها للشوارع التي تشتهي،
ترنع خطوه المتشي ..

فيفتح ضفة جرحه، في عناد
يتجدد ..
يتمرد ..

يخط أولى حروفه التي لم ترسم ..
ويعلن تواصلا قاتلا،

مع الطريق على ناصية الحلم
يرسم نجمة .. أو نجمتين ..

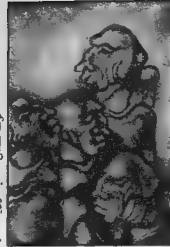
ويجس كل الفضاء في صدى أغنية ..
يحول ليله ، قبة للشهوة المرتجاة ..
ويوغل في سهو الغبطة ، حتى الفرق ..
يؤاخي المواجهس .. بالمثون ..

ويسأل،
هل يسافر عاريا ، في المتاهة؟

★ شاعر من الجزائر.

سورانت عاشق أزمن فيه الجنون

عبيد نصر الدين *



لوحة للشيخ سعيد الموري، مصر.

يسمي بلادا ، ذاك التأوه القادم
من تباريح النخيل العتيد ..
ويذكر خيمة جده .. والفرس ..
وسيفا تأبد غمده ،
فأزمن فيه الحيات ..
ركب الغواية ، أجنحة ..
سد شغور النهار بحلمه ..
وتوهج يرشق بالكلام الجميل ،
زمان التناوب بالأسلحة ..
اقترفت عيناه ، مغازلة السوسن في العلقن ..
فتشرد ، حاملا وزر الحدائق التي بادلتها الحنين ..
وهو العاشق في شعره .. والحياة ..
منذور منذ الولادة ، للمحن ..
مرت الحبيبات بعمره كالتندى ..
فتح الشباك للغوى ..
فاكتوى ..
وتألق في جهره ، كالصلاة ..
أشعل أيامه ، لحظة .. لحظة ..
وأوقد كل فوانيس المدى ..
تحول شاهدا ، على أوجاع أمة متعبة ..
أمة أزمن فيها الراء ..
فأسلمت شمسها ، للذاكرة ..
ولأن المغول الجدد ..
قذفوا المحابر ، في مهب الدجى ..
وسموا اغتصاب الورود ..
انتصارا للحدائق ، في جراحات البلد ..
سمى الجنون ، شعلته ..
وسماه ، لغة ..
تحل البحر الكبير ، فراشا .. أو جسدا ..
وحين كتب ..
لا ... بل حين اعترف ..
خانه الحلم الذي أرقه .. وابتعد ..
فعلق في المعر الى الروح ، شمعة مطفأة ..
تتم بضعة حروف ، مبهمة الصدى ..
وتوهج محتفلا بالعتمة ،
حتى انخطف ..

يرتد الصدى ، من أقصى المحال ..
فيستسلم لاضطرام الرغبة في أناه ..
يرصد غيمة متوسدا فاصلة
نمة في القلب المشاغب همسة
نشرذ النبض ولا تقال ..
نمة أسئلة قاتلة ..
رثمة أيضا ، على الرصيف المرجى ،
سيده ..
ينهار أمام بوابة دفتها ، جوعه السرمدي ..
يغر حين تسنده الصدر . لاهثا ..
لا يشبه الطفل ،
تهدهه أحضان أمومة حانية .
لا يشبه الوردة في الآنية ..
يفسل - كي يصل - الغبار
ما يسيء لذراته المتراصة
يلبسه ثوبا من النمش المتلائي في وجهها ..
ريتك ستر الأزار ..
يبكي عمرا أخضر قد مضى ..
لنتهجي ما تبقى ، مراثية ..
يتعل الغواية ، عله يستكنه
جباد المساء بأفقه ..
ويسترخي في لظى البوح ،
أمة وأهية ..
بهذي ...
ليقبل كل الحصى في دربه ..

الخروج عن النص

فؤاد قادي *

في قلب رجل / رجل ميت
وفي قلب امرأة مقبرة
عينها في عينه
وعينه في المقبرة
/...

قبل هذا كان يمشي
متخفيا بالغيث
يفشي سره في سره
مرتديا نجمة

يركب صهوة الاخفاء
يجمع النوارس
يعدها
يخزمها
ثم

... ويوزعها في البحار
كان مثل طفل / مثل البياض
في قلبه شيء مثل كالتهايل
قبل هذا

كان يبيى جسده بتمتات
يتخطى البياض / البياض

* شاعر من الجزائر

لم يفهم سره إلا أنا... وهو
يصلي في سره صلاة لم يفهم سرها
إلا هو
والطيور التي لم تغادر نوافذ حلمه
قبل هذا
كان يبيى نفسه للعب مع الكبار / والملائكة
ويسكن في قلبه كل شيء
كل الفرح
والحزن
ويختزن الدموع / كي يسقي زنايق بياضه
يخشاه المكان إذا مر
ويخشعه
لم يفهم سره إلا أنا.. وهو
والملائكة
وربما !!!
قبل هذا
في قلب رجل / رجل ميت
وفي قلب امرأة مقبرة
عينها في عينه
وعينه في المقبرة.



بعض من هواء

طالب المعصري *

قبل أن تذوب
في ماء اليوم الذي نشر به
ليجري في المواخير.
وحيث الأمكنة غابة الانسان
فريسته المتوحشة
ينطلق المكان
بضيوفه العابرين
أرى صوت حلم
راسما على الجدران
موسيقى الخنف الأول.
بشر مندلقون
من خط الاستواء
يطفئون لعنة الشمس
في سحابة الشمال
يعلقون أنفاسهم على الباب
ويدخلون أجسادا
دون خرافات
من سحنات شعورهم
المتدلية
ليل طويل ينتظرهم.
كنا معا
نسرق الليل من مخدعه
وفلينة الشارع تكس فوضاهم
الناعسة هناك.
وحيث انه الليل المتكرر في عتمته
وأنا الغريق في ظلمته
الغريق دوما

عندما أعود الى البيت
والخطوة بوصلة الطريق
لا أحد
إلا جسدي المرفوع
بانحناء المشيب
وقد تركت ومضة العين الأولى
في دهليز الشمس
معلقة بحرقه المكان
وانسحاقه الجارف
في رومانسية القمر.
لا أحد .. ربما أن عيني
لم تر أحدا.
أو إن الأشجار تشابهت حينها
وكنت الوحيد والخطوة تسبقني
الى شفرة الحنين
أرى دمي في الكأس الأخيرة
مشعا بنبیذ الحرية
والهواء المنسكب
من سخام المدن الجديدة
وقد تعلقت رقبتی بین
ساجها
والصوت يكتم حبر الكلمات
التي لم تكتمل عباراتها
والحروف تترافق في شبح المشهد
محاولة ضبط جنونها النابض
بالحياء.
أرى أجسادا
نسبت ظلها
وتعلقت بشعرة الرأس الأخيرة
لهي تنسحق في مشهد راقص

القبريات

لوحة الفنان محمود حسين - القبريات



حسان عزت *

لا تحيين فأطلع في مساء
مساء الياسمين
وأطلع في صباح
صباح البحر والشوب على غصنه
طيران طيران
على مقاريبها صرخات الحرير

صباح النيلوفر
وكانت شمس على يدي
على يدي
ألف أخت ترك أمها
صباح ما يرشف القهوة
في عيون الذبلان النعس
أقول المدينة
تطلع الناس والدروب الى البحر
الزغلات الجموع الى البحر
صباح البلاد السعيدة
في ثغر ضحيانة شاغلت أمها
وإن رف التارنج
وشعشع القنصل
وتحركت ستائري
وفتحت نافذة قلبها
دخلت نسمة بالحدرد

* شاعر من سوريا.

من حر قلبي وهياً لعشقه
الليمون أزراره
التفاح حمرة الحد
الفاتن بكرة الأحن والقدر
قالت ما بك
قلت ما بي
قالت بك
قلت بي
منك بكيانة شقت الزنار وقطعت طوقها
انفرط الحرز وأرعرش النبض
ومن ترك الأهل في عمة
وتدخل على النهدي فوأحة
وما بك
وما بك
هزّت دمي فأنبعت في خيفة الغريب
قلت أمضي الى الله .. قلت أمضي الى هداة في
الدروب
أدخلت روحي الى مخدع الروح
خرز في دمي في دمي
حلمة في فمي
شامة وحال
ومن حاذر اليوم عن أخته
ما حاذر الليل
يارب ما حملت صنارة الوقت بي

كأنا الخلايا وماء النهرات
نار ونار
في قمة الغاب
في اشتباك الوحش
صرخة في البعيد
عراك على هلة في الهلال
من تفكفك أزرار صدري
وتعشب صدر المدار
أسك بالروح أودية وتلالا
تن التلال ويشرق بين دموعي الصدى

يهزني المستميت
تغمني
تنوء بقطري .. هياي
ثم تنشيني وتموت
غلت .. غلقت
مارجتها ومرجت
ندت .. بددت أيا أياي
صحيانة الثأر
غرازة القلب بالمخرز الحلو
ولا تحيئين

السموات من يدي
ابتهال ما نام على اخضراره
نافورة النور بأناتها
في الصالحية وباب توما *
ألف عمو .. ألفان من زوج الكنار
بهار الحسن الثامر
الخيزران أفواجه
قمصانه الأقمار والريم
لأجل احتالك
احتالمن طلعتك
أحون على البعل في أرضه
أحارثها بالواقيت

أساقي قصبات حليبي
طعم في الدم
سمك الثوب
وعلانة نقضت عن ثوبها
ففاض المسك وشاط السكر اللعوب

وإن اشتعلت بك
ورفاح بن الصباحات
وكرت قتادس الجور
واشتعلت بي
كيف أفق عن هاوية لا قرار
الاحراج مزخومة
والسنديان

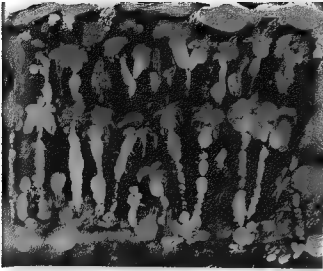
من هز الزعرور بأخته
فأرخت رياح الجنون
وأرعى لها بالسجود
ولأجل ما خافت وحنت
أوغلت خوفي يخوفها
غفلة الهيئ الهيات
والنول في غزله لا يؤوب
أخذتني من دمي وجنت
هيا وجمعي

هسهست وجمعي
ماء دمي
بغمت يا دمي
جنتت بكل صحاري البلاد صحاري المداد المدد
هددت طعتي
واسماتت بعد البلاد
إلى طعتي
إي لالا .. لا لتي اللاليات
قتلي أنت
ولمت بهار جنوني

* الصالحية وباب توما : مملكتان في دمشق تتجول فيهما النساء ويتسوفن

من اجل مزرعة الكوليرا

محمود قرني*



تشكيل - طارق الطير

سأقاضي إخوتي الثلاثة
الذين نزعوا عيني
فلم أرهم بعد ذلك في نومي
إنها وحدة مملوءة بالقش والسبات
فكم أحتاجك الآن
يا نجمة عظيمة
وسوف أكون في كامل هيتي

«ستدهن المشافي من أجلنا
باللون الأزرق»
من أجل الخطيب المقتول
من أجل كسرة العظام
ومن أجل الأشياء
التي رحلنا عنها قبل الأوان
انفتحت غرفة الموميאות أمام اللعنة
أخر جنتي الممرضة
من إحصائيات الموت
وسرقت الحلوى من أسفل مخدتي
أن أحدث نفسي
وأضع أصابعي العشرة
في ماسورة الهواء
إبرة واحدة تخطط
وثلاثة مقصات تتحرك أمام الفراغ
بعد قليل سوف تشيح بالعربة بالأختام

قلت :
يا نجمة عظيمة
فوق روح أخي
اتركي عظامي
للمحجرات النعسة في الضواحي
الخطوة لم تكن للميلاد
ولا كانت القواديس - قبل اليوم -
تطحن طبايعنا
بيد أن الطيور ماتت في خيلائها
وانتشر المعددون في التلال والينابيع
هذا مساء يمضي
وأنت مملوءة بالرغبة في الانتقام
ماذا أفعل من أجلك إذن ؟
العافية مرشوفة كبيرة
في خرقة جوال
وأزهار العالم تنام في أنابيب
أنا منشد الأصابع الصغيرة تحت الشمس
أخذني الشعب نزيبلا
في ضحكات الأطفال
هذا الوعد كان من أجلي
مجدت صانعي قضاطين التوبة
وألقيت الفيضان من النافذة

* شاعر من مصر.

والشهور التي مرت باردة على أطرافي
تعود مرة أخرى

محمولة على محفات سواوية زرقاء

انهضي أمام العلب الملونة

أيتها الحياة القصيرة

أيتها النصب العالقة بجلباب أبي

سنغادر المدينة

مع السلال

مع الأراميل

سأعترف ...

بأنهم كثيرا ما قاموا بإهانتني

كثيرا ما كانت المدرسة

تنسى مرآتها في أناشيدي

إخوتي المساكين

زاروني بمخطط غريب للميراث

سأغض قبل تشغيل جهاز النبضات

سأقاطع الغريزة

والعلم

وكتب التنجيم

سأهتدي فقط بذراعي

وعند مغيب القمر

ساعة ينام الماء

سأغيب النهر كله

وأدعو لبيدي بالقوة

سأقول للنهر:

«توقف أيها النهر العذب

حتى أنهي مولي»

وقفت أمام الحظيرة وحدي

ستون يوما يأتون لي بالطعام

ومواقد الهواء

- ماذا تقرأ؟

أمد حبلًا إلى الرب

الذي يسكن الضواحي والخيام

عشرون عربة من التراب من أجل

ساعدين

من أجل المرضى المقروشين

على وجه الظهيرية

كان النهار يهدر بالطبول

يحمل رأسه إلى الأعوام الماضية

يسط يديه على عربة الكوليرا

- ١٩٦٤

تخرج الأعلام من المحمل

من الرمل الأحمر في الطرقات

- هزي أيها الخطاب

ردني إلى نبأتي وحقي

ردني لوثبة أعلى من الطوق

وأشد من قسوة الحداد

تهبط امرأة على مسقط النهر

تغني للمنزل المملوء بالزبد والقذور

وكوميديا الفقراء

تحلم بأن تعود أدرأجها

لسيدها القادم من باب الشتاء

يسوسها ويرفسها

ويضرب فخذيها بوشمه الفتان

وضع المزارع حاجبيه أمام اللعنات

نظر بوقار مضحك

فأخذت نقالتي وحيدا

ومضيت

إنها لعناتي أنا.

الأكاذيب التي تعرفني

وأبدأ بها تقطيعتي كحشرة أليفة

أين أختبي منها

الضواحي التي أرسلت بغالها

إلى مواسم الطحين

عادت محصنة بالملايا

والدود الأصفر الهجين

مات الصيرفي الشاب

مات الصيرفي الشاب

«توقف أيها النهر العذب

حتى أنهي مولي»

إنها مظنة العشب

الذي يبدأ بجر العربة

فوق قصة حب ملعونة،

مظنة العشاق يجرون بغال الثورة

إلى كتب الفيزياء

في ساعة مبكرة

قبل هذا التاريخ

تهادت الأصوات في الشاش الأبيض

إلى مشواها.

اندفعت الكوليرا

إلى خفيين لرجل عجوز

فتحدثت إلى ذريته في كبرياء

أشار بإصبعيه

إلى المهجرات المتوالية للعدالة

والحروب التي نشبت بين موتى

وأزواج خائنين

سقط الرجل وسط بطانة من

اللحم،

وسوف يؤخذ لحلاق عادل

يضع (...) بين جحريين ساخنين

وقبل تلاوة التحقيق

سنتطفيء الشعلة الوحيدة

وهي تعانق جدار صورته القديمة

وعندما يفتحون خزائنه

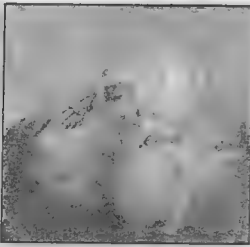
لن يجدوا سوى ورقة صغيرة

يعترف حيالها

بأنه لم تعد لدى العدالة ضفادع أخرى للتقني

• مقاطع من قصيدة طويلة تحمل نفس الاسم

١٨٣



تصيدتان

جواد الخطاب *

يوم لا يواء الوقت

● على الاسلاك الشائكة
تعلمت تخفيف الوقت
لأمنع الأيام من السقوط ، كالأبر
● مثل شق في المساء
تلوح المقابر بمدائحها الطازجة
يا أجدادي المنحدرين من صليبي
يا ثمرة الكسل الداكنة
.. لا تستشققوا العاصف في التزهة المدللة
ولا تستعملوا الشيخوخة دائيا
فالوقت حصي
.. وأنا طباخ الأيام النينة
من أية براعم استهغام
تسقط ..
حيرني المصابة بنقاة متأخرة .
.. وكيف :
أي غراب
يحمل في جناحيه ، من الفضة
أكثر مما يحمل قلبي ، من دموع
: أصغر حجر في الشارع
يملك تاريخا
أقدم من تاريخي
● أيام من كتان
ومغازل مشحودة
هكذا تندحرج
محاطين ، بأعجاب الأسئلة .

اسمال بلاد أعطانا الله
ولكننا ..

سنقيم تمائيل الجلادين عليها
أسمال بلاد، لكننا
نرفع ، كالراية ، عورات بنينا
أسمال ..
وبلاد
لا نعرف من أين ، وكيف سنأتيها
.....
.....
.....

يوم سحبا الأرض ، قليلا عن بطن الأرض
رأينا النفط : سفينة طوفان
فحملتنا ، من كل ، انبويين
.. تناسلنا
حتى امتلأ المنزل بالشركات
فكيف سيرف منا الواحد أخوته
ونحن جميعا أولاد أنابيب؟
.. توهمناه

سيركض بالأشجار إلينا
وسيركض بالأقمار إلينا
وستأتينا الأنهار على قدميه
والآن :
النفط ، بلا سيقان
ونحن ..

نرق فوق بحيرة دم

الطوفان

حين ابتدأ الخلق
تقسمت الكرة الأرضية
: الأنهار إلى بلد
: الأشجار إلى بلد
: والأقمار إلى بلد
وتناسلنا الأب
وكأطفال ملعونين
تعلقنا في ذيل ثيابه
: يا ابتاه

الوقت شتاء ، يا ابتاه
.. ولا بيت
.. لم يشأ الأب - ثانية - ترتيب الكون
من طين أصابعه
كون أرضا حراء ، وأسكننا
فوق بحيرة نفط

.....
.....
.....

من يصطاد لنا النفط بسنارة؟
منذ قرون ،
نلقي بالفتيات
.. منذ قرون
لم تهدأ هندي السورات

* شاعر من العراق .



لوحة للتأنيد: زكريا اليوسفي، الكويت.

ميلاد زكريا يوسف *

أرجوك يا أخي وحبيبي
احتفظ بروحك
لم يعد لدي مال يصلح لشراء روحك
كما أنني حتى الآن
لم أستطع استعمال أجزاء جسمك
التي يبتغها لي رغباً عني
جريت أن استبدل أصابعي الحشنة
بأصابعك الرقيقة
لكنني لم أنجح أن أشعر بأصابع حبيبي
وهي تلمسني لمساتها الخفية التي تخدري
وجريت أن أنظر إلى الحياة
من خلال عينيك الملونتين
لكنني لم أستطع أن أرى الأشياء التي أحب
رؤيتها

بل إنني في بعض الأحيان
كنت أرى أماكن وأناسا غير موجودين
وقلبك ..
أه من قلبك

كم عذبي أن أجرب استعمال قلبك
بدلاً من قلبي المليء بالألالياف
كانت سخونة قلبك حارقة ولاسعة
ولم تناسب الرجل الشلجي
الذي يستأجر قلبي منذ ولادتي
استبدلت ذكرياتي الملية بالدموع
بالمهرجانات المضيئة التي اشترتها منك؛
في تلك الليلة التي شربنا فيها كثيراً،

* شاعر من مصر.

لكن احتفالاتك كانت أيضاً مليئة بالمر
وأبكتني
عندما استعرضتها حادثة حادثة
ومشهداً مشهداً.
وجريت استعمال وجهك الأثوي
الجميل
لكنني عندما سرت به في الشارع
لم يعرفني أحد
ولم يقل لي أحد من أحبائي،
إنني صرت أمتلك وجهاً أثوياً جميلاً.
حتى النساء اللواتي كنت تمجهن
حاولت أن أجبر نفسي على مجرد
الحديث إليهن
لكنني لم أكن أفهم مطلقاً بآية لغة
يتكلمن

كما أنني لم أستطع أن أحب طريقتهن في
تصنيف الشعر
أو اختيار ألوان الماكياج والفساتين.

اسمعني جيداً يا أخي وحبيبي
لقد وضعت جميع جواهر أعضاء
جسمك

بين صفحات دفتر مذكراتي فوق أعلى
رف في المكتبة

وعندما تحتاج أن تعود للحياة
ستجد نفسك غفوفة في انتظارك
لأنني أجبك
ولا أحب أن يضع شيء من جسمك

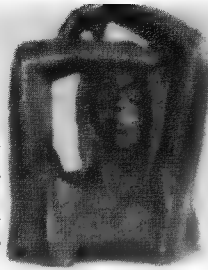
الذي أحبه أيضاً
اسمعني يا أخي وحبيبي
أنا لا أستطيع أبداً شراء روحك
لأنني ببساطة شديدة
قد بعثت نفسي بكاملها
لقد حدث هذا منذ أربع سنوات
عندما مرت امرأة غامضة
ورأيتي استعد للانتحار كعادتي
فساومتني على أن تشتريني
في مقابل أن تختارني بنفسها ميتة
طيبة
وفي الواقع أنني ربما ارتحت
لفكرة أن يكون هناك شخص
مسؤول عن موتي
فبعثنا نفسي

والمشكلة التي تواجهني الآن
أنا لا تفهم أنني لم أعد موجوداً
والكارثة أيضاً

أنني لا أعرف ماذا صنعت بالثمن
الذي أعطته لي المرأة
والمؤلم في النهاية

أنني لا أعرف أين أنا الآن؟
وماذا صنعت بي تلك المرأة الغامضة
بعد أن يبتغها نفسي

عندما كنت - كعادتي -
استعد للانتحار ...؟



هلال الحجري *

... إلى عبادة الخراسي بين نهر واستمرت!

(١)

اشتعل جحيما
أيتها الأرض
لن ازداد الا عنقا
للتاريخ
ولثما لسرايا الفتح الأول

ويا جبال عمان
حتى متى

تصلين هذه السمرة على جيبني
ويا صحراءها
حتى متى تملئين جيوب بالرمل
وتذرين

في عيني العذاب
هل ستجبريني على الرحيل؟
لا

لن أرحل

... مزيدا من الارهاب أيتها الأرض

لن أرحل حتى

تسيل عظامي على جبالك
واحدا تلو الآخر

ولن أصطاف هذا العام
على فنخذ عارية في شرق آسيا

* شاعر من سلطنة عمان

قد كان ذلك ممكنا

لولا شفتان صحراويتان

تركتهما كمحافة كثيب رملي

قد كان ذلك ممكنا

لولا عينان صغيرتان

أرى الحياة فيها نقية كأول الخلق

قد كان ذلك ممكنا

لولا فقاعات صفراء

أختبيء بها يتتبع كل مساء!

(٢)

منذ لحظة السفر الأولى

كنت

براءة الطفل

أثقل أن حمامات الطائرات

مفتوحة على العالم!

فيا أيها الراجلون

هل من لحظة

ألد وأشهى

من أن ... على هذه الفوضى

من فوق أربعين ألف قدم!

(٣)

لم يبق في هذا الليل

غير كلاب تعوي تضورا وجوعا

وراهب يحذر الآخرة

وسكران يتقيا في المرحاض

وأسرة

تتصار من عويل الشهوة

وغير ذلك كله:

قمير في السماء

وشاعر في الأرض

يراهن كل منها على انطفاء

الآخر!

(٤)

يضغط العلب

معلنا نهايتها

كما يضغط الإله الأرواح الى

مصيرها

وفي غضون ذلك

يمضغ وحدته بعق

كعاهرة محترقة

وهو الذي في زمن ما ...

ظن أنه

قد بلغ كل أقراص الحكمة!

(٥)

في آخر الليل

وحدي أنا

ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية

عياش يحيايوي *

أريد خاتماً، لأرميه في البحر. وأشعل عمري بحثاً عنه..

أريد نافذة. أحلها على ظهري، وجداراً يسند رمادي..

أريد امرأة، أدفنها بالغبطة، وحين أعود إلى بيتي، يفتح قلبها بأبي..

أريد باباً، حين أدخله أخرج من أضلاعي وتحدث الجدران عما رآته..

أريد سلة، أجمع فيها النجوم، وأغرس أصابعي بينها لتحرق باللذة..

أريد سؤالاً مرأ، يبتك عرض غرفتي الباردة كأسنان الموتى..

أريد مقبرة، أعسكر بديداها على الشاطئ، وأسأل البحر. من أنت؟

أريد شفاهاً، ترفض أن تكون باباً للثعبان، ومعبراً للحقيقة..

أريد امرأة ورجلاً، حين يعبران الشارع، يكون القضاة نياماً..

أريد فرساً، يتزوجها الرعد، وتجنب العواصف.. أريد يداً، تلمسني، فيستيقظ الطفل النائم في صدري ويلعب مع قطتنا الصغيرة..

أريد أزهاراً، أدبجها، فتملاً بيتي بالعطر، وتذبل وهي تودعني..

أريد حباءً يبدأ بالأعوجاج والصمت ويقسمني

من يهوي على فراشه يتبنا كالرمح

اللهم أي شيء

أحشر فيه ضياعي هذا

ولو بحجم سرّة

... لا يا إلهي

مزيداً من الحزن

ما من شجرة

ستعصمني من هذا الطوفان

غير

حزني الطويل!

(٦)

في «درم»

معبد القديسين

وطلاب الدراسات العليا

كل ليلة

يرجع وحيداً

مزهواً بحزنه

يأبى أن يمن بنظرة

حتى على البلاط

من له هذا القادم من الصحراء؟

أبغض أظافره

أم يتخذ الوسادة

زوجة له!

(٧)

فرتني (الأصل)

حصان طروادي

يعدو إلى الأخيرة دون لجأ.

كيف لي

أن أمسك حتى بذيله

وأنا الأعزل الذي إحدى رجله في الوحل

والأخرى تنوء بكبرياء المعرفة!



دوريات



شك أن سارقا مر من هنا ..
أريد برقالة إذا جاء الصبح لبست قشورها ،
وعادت الى غصنها ، كأن شيئا لم يكن ..
أريد كل الورود والشفة الحمراء ، لأن الدم في
الحروب لم يعد كافيا ..
أريد إبرة ، أنخر بها خصر الأرض لتسرع في
الدوران ، ويصل مواعدي مع من أحب
أريد ملعقة ، يأكل بها كل البشر . لتخبرني عن الأفواه
التي لم تدخلها ..
أريد امرأة ، إذا خرجت من المدينة تبعها الشوارع ،
لتختفي ظاهرة المشي ..
أريد تقسما جديدا للكرة الأرضية ، أنا لا أخذ إلا
مكان اللقاء الأول ..
أريد فكرا ، يسمح للخيانة أن تتكلم فقد طال عملها
في المعارضة السرية ..
أريد أرنباً يقضم أزهار كلماتي ، لتوجه الأبصار الى
جذورها ..
أريد إبلًا تعبر البحر بهودجها ، في انتظار بر جديد ..
أريد مطرا ، لأسقي به مفردات المنجد ، فقد تشقت
من القحط
أريد فأسا ، لا يبدأ بقري وكلمة مهتبه حفري ..
أريد فقيها مجيبي ، لماذا تحب الفراش ، ومهتبه
اليومية خيانة الزهرة الأولى ..
أريد عشقا صادقا حد الذبح ، ولا بأس أن يكون
أعرج فيخيالي سأخلق له أجنحة ..
أريد مكسنة ، تظف الأرض من البشر ، وترك
امرأة في الثلج ورجلا في الصحراء ..
أريد قارورة عطر ، حين أفتحها يخرج منها الجن
والغفاريات ، لأفترج بدهشة ..
أريد موسيقى .. حين أسمعها أعرف كم ضيعت من
شبابي بين أجدادي القدامى ..
أريد قلبا ، عندما يجب يرى في الليل مثل القطط
والخفافيش ..
أريد خاتمتي في بدايتكم ، وأن تلتهموا فاكهتي
ولحمي ..
وتطردوا النحل بأغصان الدقل ..

نصفين كما حبة التفاح ..
أريد سماء ، أكتب بزجاجها الأزرق سؤالي ،
وأموث ..
أريد وطنًا ، انقرض فيها الشيوخ وجذور البلوط ،
لأمشي عاريا كالهاواي ..
أريد بشرا ، أقتلع عيونهم ، لأمارس مع طفلة
الجيران ، لعبة الكويرات ..
أريد ورقة ، لأحرقها وأكتب بالنمل بحروف
كلماتي ..
أريد رصاصة ، تخجل من دموع أمي ، وتشن حربا
على الزناد ..
أريد جيشا ، يحرسني حتى لا أفنى ، حين تخلع
حبيبتني شالها ..
أريد أن أبكي وحدي لتزورني السماء خفية كعادتها
وتهمس في أذن الورود فجرا ..
أريد طريقا واحدا الى بيتي ، وطرقا مزعومة الى باب
حبيبتني ..
أريد أشجارا ، تكفني بأوراقها ، وتحمل نعشي
أغصانها ، لأولد مع الربيع القادم ..
أريد صوت الريح ، يطرد فراغ غرفتي ، فقد تعبت
من الصمت الثثار ..
أريد أن أفهم ، وراء من تحجري خفقات القلب ، لا



نصوص

قناع غابرييل غارسيا ماركيز

محمد خضير*

الشعة، ترتني: الاسم الشفري لتفجير أول قبيلة ذرية، الولد الصغير: اسم أول قبيلة يورانيوم القيت على هيروشيم، الرجل السمين: اسم أول قبيلة بلوتونيوم القيت على نجازاكي، جبل الحديد: المركز السري تحت الأرض لوضع الخط الهجومي الاستراتيجي.

اتحشرت هذه الكنايات بين فواصل الأغنية الأخيرة لتجعلها مرشحة Thriller بتعبيرات صوت مايكل جاكسون، وزرقاء Blues بالحن الروح للتلحاة للام الزنجية الكبيرة في هارلم. أدى هذه الأغنية فريق كوني يمثل اجناس الأرض، تخل عن أجهزة الصوت الالكترونية واجهش بترددات الأسطوانة الحجرية التي سجل عليها ثلاثة اجداد عرا متباعدين أغنيتهم بعد أن استقوا المعانها من أعماق الأرض. كان أولئك قد انصقوا أذانهم ببطن الأرض المكور فتناهت إليهم الدقات الواهة لجنين جبل الحديد كيديز معدني يقترح حطياً من قشرة الأرض ليفجرها نثاراً في الفضاء الفسيح، منذ العصر الجليدي، والانسان الشمسي يغني فواصل اللحن للتألف القادم من الأعماق، وخلال دوران الأسطوانة البطيء اتسع الشرخ الذي فيها، فانقسم البشر الى كائنات كبيرة وأخرى صغيرة، وتنافرت الأصوات المنفجرة وازداد التبايع بين الكنايات والرموز. ما كان يحسه المنشد الأول احساساً صيقاً يتصاعد من خلاياه المنفتحة على أعاجيب الكون وجمال الطبيعة ويملا حنجرتهم بالانغام الهامسة، خفت في الأصوات البهيرة المتضامنة مع صوته، وانقادت الأصوات تدريجياً الى ترديد لحن مريم في مسندك موسيقى كير تتحكم بمفاتيحه اصابع الكنايات الكبيرة، الاصابع التي تخفي في الضباب الخائق فوق أنهار القايمز والدانوب والولفا والسين والميسيبي. كان ذلك التلاعب بالحن الحناجر المنسجمة شبيها بتلاعب العقول الغبية بتوازن الالكترونيات والنيوترونات المتألفة في ذرة سباحة يهدوء في فجرها الكوني الصغير، فانطلقت النواة السابغة في سديم مشيمية الذرة عن مخلوق مشوه، نشرت ولادته التمعاضة رهيباً، وشذى مودخاً غشى ناطحات السحب وتمثال الحرية وبرج ايפל والبيوير والووفر وجوجنهايم والميتروبوليتان والارميتاج والكرايمز والبيت الأبيض، طفل حطم في اندفاعه أقواس النصر ونصب الشهداء وتمائيل العظام، وداس على يوتوبيات توماس مور وفرانسيس بيكون وجول فيرن، شيء تدل

إحساسي بنهاية الفاصل الأخير من أغنية القرن العشرين عظم ترقى الى خيال بشري يرمج المستقبل الغامض للمسيرة البشرية، خيال أسطوري مرج، إنشطارى عنيف، يلحم الشفاء المرترجة بالحلب التناقص في الغدد والأعضاء والملاسمات. لا بد أنني اقترحت لروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز وسط ارتعاشات التوقف الوشيك لأغنية الانسان، خلق هذا الكاتب الخرافي أمامي فجأة كتسر فندي وابتعد عن الأرض، مخلفاً حاكياً حجرياً تتحدر على قرحه اسطوانة تدور ببطء شديد، في بوابة (خان العالم). لم يدع عجب، وهل يدوم عجب يستلني من اختراعات ماركيز التي يصطفها أسلوب لعرض انواع نادرة من صور الحب، وصور الانقراض والمسخ، في ظل أجواء نيوتوبيات الهجينة والصروح الكولونيالية؟

قد تكون هذه بداية موقفة لعرض الطريقة التي اخترت بها قناع ماركيز، ذلك لأن الاختيار قد جرى في ظرف أشد قناعة من أي ظرف إنساني آخر. كان أمامي جدار طويل، تخلف عن كارتة نووية، تمتد أسفل مساحة خالية من أية إشارة على حياة سابقة، سوى وجوه بشرية ارتسمت على الجدار المتقزم لسبب ما. فالجدار كما يبدو من الانصاب القليلة التي تركتها يد الكارثة، والوجوه المتجاورة من طرف الجدار الى نهايته آخر الوجوه التي لحت للكارثة. تعرفت على وجوهين فقط، أحدهما لغونتر غراس والآخر غاركيين، أما المجموعة الأخرى من الوجوه فقد أدى تصعد الجدار الى تشوهها. وإذا كنت أحقق ملياً في وجه غونتر غراس، تداعى الجدار، وانطلق ماركيز في الهواء الساكن.

كذلك تراهي الجدار، وأنا مصيب في حدسي، لعيني ماركيز، فذهب والقي خطايا في اجتماع تضامني مع ضحايا هيروشيم. فإن لم يشاهد ماركيز جداراً بهذا الوصف، فلعله شاهد حاجزاً في مسرح خيال الظل ترتسم عليه الوجوه المتراقصة، ولعله حاجز قام في ظل خياله الواسع، كما قام جدار الكارثة في ظل خيالي. مثل هذا الحوار، الحاجز بين العصر الجري والنووي سيسقط أخيراً وستتوقف أغنية الانسان الطبيعي اللاعب بمجازات الحب، لتبدأ حفرجة الانسان الآلي اللاعب بأزوار ليانز الذي، للشيطان يهبط من لغة الجسد الى كنايات العناصر

* قاس من العراق.

كوطواط بين ديكورات أفلام فرانسيس كوبولا وستيفن سبيلبرغ ،
صلصة مغلوقة في لاوعي لينشتين ويود ويلانك وهينزبرغ وشروننكر
وديرلاك وأوينهايمر وقيرمي، وشرشات من صناع نهاية التاريخ.
سينتهي الغافل الآخر من الأغنية ، كورال الأولياد الذي يتسرب من
الشقوق الخطيرة في القشرة اللازوردية المغلفة للبيضة الأرضية. أنذاك
يكون خطاب ماركيز قد انتهى ، وحلق النسر بعيداً عن الإشعاع القاتل.
في السادس من أغسطس عام ١٩٨٦ أتى غابرييل غارسيا ماركيز
خطبة في اجتماع عالمي إنسانية ضحايها قنبلة هروشيما، رسم فيه
الصورة المظلمة لحاضر الإنسان ومستقبله في ظل السيطرة النووية
للدول الكبرى، وأعاد إلى الأذهان احتمالات ما بعد الكارثة. وأرجع هذه
الاحتمالات إلى الصراصير وحدها ستكون شاهدة على حضارة الإنسان
بعد أن يحل ليل أبدي بلا ناكزة. طرح ماركيز أسئلة ولم يتلق عنها
جواباً، مازال فقط يملك حق التحذير والمبادرة والاقتراح وتوجيه
الخطبات إلى إنسان المستقبل أو إلى حيوانات المستقبل، وقبل كل هذا
هو يملك حق التحليل. ولم يجابه ماركيز الاعتراض على خطابه، إذ لم
يعد أحد يسمع خطابات التحذير ، فالبشرية المعابة في مؤسسات أممية
تتمتع بما يبدو ظاهرياً ضميراً موحداً، فيما هو يتمزق داخلياً ويتعذب
شعوراً بالانزب لضعفه أنفائه. الضمير العالمي في أبسط حالاته
ضمير أساطيري، ضمير ألهة يتشظى بعزلة المسموحات المعذبة في
كهوفها وأقاصيصها وهي لا تستطيع دفع الضمير الذي آلت إليه ، أو
مقاومة القوة التي مستهنتها. في أية لحظة تستسيقظ القرون، والذئاب
والصراصير والفئران والبنياصورات من سيئاتها الجليدي الأول،
لتتسخر من بلاهة السادة البشرين في نبوة العصر الجليدي الثاني.
مستقبلنا كسفالاب الحيوانات ضحكها وهي تصفي إلى خطاب غريب
مسيجل داخل كبسولة تائهة قذفتها الأمواج على الشاطئ المظفر. تحمل
الكبسولة صورة الكائن المسمى (ماركيز) الممسوخ في صورة بشرية.
وقد أُرخت بتاريخ العالم الذي القى فيه خطابه : «ان نتمهد هنا والأن
بأن نضعم ونصنع سفينة ناكزة قابعة على أن تعيش رغم الطوفان
النووي، تكون على شكل زجاجة مغلقة ترمي في محيطات الزمن، ذلك
لكي تعلم بشرية القد الجديد، بغضل شهادتنا، الأشياء التي لن يكون
يوسع الصراصير أن تنروي لها، تعلم أن هنا في ماضيعها حياة مجيدة،
سرعان ما سادها الألم والمعاناة ، وهيمن عليها الظلم ولكن تعلم أيضاً
أننا عرفنا الحب وكنا حتى قادرين على تصور السعادة. ويجب أن تعلم
الإنسانية الغلبة، وتعلم تفرخها إلى أيد الأبدنين ، أسماء المسؤولين عن
كارثتنا التي حلت بنا.. وكما ظل أولئك المسؤولون أصمحاء أمام الحاحنا
للوصول إلى السلام، وأمام رغبتنا في عيش أفضل الحيات للمكثة.
ويجب أن يعلم القبولون إلى أيد الأبدنين كنه الاختراعات الهمجية،
ولجوى الغايات التافهة التي تصافرت لحوم الحياة من هذا العالم الذي
نعيش فيه. هكذا تكلم غابرييل غارسيا ماركيز. آخر الكائنات العاقلة،
المتنبه بمستقبل مشؤوم. ضجعت الحيوانات في الضمك وهي تتعاقف
الزجاجة على أرض الجزيرة الجليدية.

كنا نحن البشر السابقين - قد ضحكنا يوماً عام ١٩٦٢ من

تخطيط سلخز (كاركاتري) نشر بعد أزمة صواريخ كوبا، ويجمع
التخطيط قربين يتساؤل أحدهما عن السبب الذي تبدو فيه الأرض،
التي ورغما ، هي هذه الدرجة من القربان والتجرد من أية حياة نباتية
أو حيوانية، يجيب الفرد الآخر . كان ذلك بسبب شخص اسمه
خروشوف ، رفض أن يتنازل عن كبريائه الروسي ويسحب بضعة
صواريخ نصبت على جزيرة اسمها كوبا ، كما طلب منه شخص
أمريكي منافس يدعى كيندي. هذه المرة ستتخيل رهطاً من الحيوانات
الهجيئة التي نتجت عن طفرات وراثية، تشبه القدرة والفئران
والصراصير والبنياصورات، وهي تتفحص زجاجة ماركيز، بعد كل
دورة شريط سجل على خطاب يقترح فيه رجل على شركائه الأرضيين
صنع كبسولة ناكزة مستقبلية تنمي الآتين بعدهم بما خلفوا من أبعاد
زالت تماماً بزوالهم. ضحكوا حتى استلقوا على ظهورهم (كما كان
يقول أسلافهم العقلاء).

كان ذلك النسر المعجوز - ماركيز - الملحق في الأعالي قد شاهد كرة
انفجار مائة تتصاعد من الأرض ، وتكاد تصل إلى جناحيه فاصابه
الذهول والارتباك لهذا المنظر العظيم الهول لأمة الأرض. كان
محظوظاً لأن الأم المحترقة قد لفظته مسوخاً إلى الأعالي، قبل أن ترتج
بالصاقعة المدوية، وقد سمع الدوي من أبعاد شاقعة ، كما غشي بصره
الحاد النماح حارق. كانت قد قالت له : يا بني ، يا بني العجوز، باسم
البشرية المغلوبة على أمرها اسمسخ نسرنا، فاصعد وخذ معك ضحكك.
لقد سهلناه ووضعناه لك في زجاجة كما طالبت ، ولكن لن يتسكك لك
الوقت لأن تلقى في البحر، فيعد الكسارة لن ترى سحلاً ، ولا جدراً، ولا
غاية. لا أراقب ولا أقدم ولا طابعات. إصعد قبل أن تتعطل ريشك
وتحترق ذاكرك، وتطفئ عينك، سيتلاشى كل شيء يا ولدي،
والآن حلق أيها النسر، ولا تلتفت عنقك إلى الأسفل أبداً.

وفي الحال تحولت ذراعاً ماركيز إلى جناحين ، وأصابعه التي
خطت أروع القصص إلى قوائم في كل جناح، وريشات ملونة، أدركها
وهج الانفجار البعيد فسلبها ألوانها، وأتى على بصره فأطفأه. ناه
النسر ماركيز في السموات وسرعان ما أصاب التشويش والجفاف
جناحيه، واستحال الريش إلى قصبات يابسة، وتراخت مخالب قديمه
فاقلت الزجاجة، وشعر النسر بدنو النهاية. إلى أنه بقي يطوف حول
الأرض المحروقة، بدفع ذاتي بطيء، مرتبطباً بالكوكب البعيد الذي
غادره.

استدرك سقوط الزجاجة من قديمي ماركيز إلى الأرض سنوات
طويلة، برزت خلالها الكرة المنفجرة (حطم الانفجار نظام الزمن
الأرضي، ومسحت الإشعاعات من الذاكرة الجديدة أي ذكرى أو أثر
من نظام لغة الماضي، لذا فإنني استعمل في استحضار قناع ماركيز ما
حافظ عليه نظام الدفع الذاتي للكون من سميات وأفعال ماضية)
ونبعث المياه من الصخور المتجمدة، واختلطت بالمطر النووي فنشأت
البحار من جديد، وحينذاك جرفت السيول الزجاجة إلى البحر،
فاخذتها المياه إلى مكان على ساحل مجهول في الكوكب القديم. قالت
المخلوقات الجديدة (التي لا يعرف مدى تطورها، أو أعمار نشوئها)

الزجاجة وتعمت في صورة الكائن الإنساني المطبوع عليها، قبل أن تنتزع سدادتها، وما إن مس الهواء الشريط في داخلها حتى دار مشتقلا بذاته. كانت الزجاجة بذاتها جهازا كاملا للصوت، الصوت البشري ذي النبرات المتلاحقة، وقد بدا غريبا على أسماع الحيوانات، ثم بدأت تتذكر نبرات وتلك شفرات مقاطعه، لأنها كما توقع خيال ماركيز الذي يخطي مثلي، حتى بعد كارتة نووية، كانت عاقلة - أكثر تعقلا مما توقع فعلا - قادرة على تفهم معنى خطابه (ويعد ذلك ستكون شفرات الخطاب مفاتيح لفك شفرات خطابات بشرية لم نأصهرها الحيوانات الجديدة). يضاف إلى ذلك فهي ليست كانتات مسألة أو شريفة، أو أنها أقل أو أكثر شقلبية من حيوانات الأمس، ولن يستدل من سلوكها ما يستعمل بهذه الزجاجة بعد أن تنتهي من الاستماع إليها. أصغوا إلى الشريط الذي أعادت الزجاجة تشغيله مرة ومرة ومرة. ذهلو في المرة الأولى، ثم انتشروا وسرورا، وبعد التشغيل الشاك قهقهرا، ضحكوا يبحسون (هذا ما كنا نقول عن سرورها) وتقافوا وتراشقوا الزجاجة، بدأوا يلقهون قصور تصور بني البشر من الغد الجديد.. الحياة الجديدة التي لا تستطيع الصراصير روايتها! أهد الأبدية! الاختراعات! ما فائدة هذه الاختراعات إذا كانت قد برتكم أيها البشر! ضحكوا، ثم سكتوا، وانخرطوا في اليأس (اليأس حقا).. أيها السادة، كم أنتم باتسون. لم تكونوا تدركون إلا قليلا. أريد، المجهول، الكارثة، الغد تتجاوز علمكم. لم تكونوا قد حصلتم إلا على أبجدية رسمت لكم النهاية المحترمة. كان خيرا لكم إذا تعلموا حرفا واحدا يفهم المستقبل، لا في مدرسة ولا في كتاب، كان عليكم أن تقوموا لماذا خلقت الأرض، وما يعني شروق الشمس وغروبها. كان ينبغي عليكم أن تتصرفوا حقيقة أنفسكم. كنتم ذرة ضئيلة في سائل الحقيقة الذي يغلف الكون المفكر نياحة عنكم. لم تكونوا - حقيقة - سوى لحظة عابرة، قطرة من السائل المفكر - فكمتم بالزمن إلهنا صغريا لا يدانيه الزوال، فنحنم في سفوح الجبال وجوها لكم. وهاندي نقطة صفراء الانشطار النووي قد جمعت المعنى الوحيد لما يسمى زمنا لا نهائيا في عصوركم الذهبية. يا للأغباء! ما هذا الذهب الذي تتحدثون عنه ليل نهار، وطوال زمينكم القصير! ذرة رماذ أكثر قيمة من أطنان الثمن معدن في أرضكم... أرضكم أم أرضنا أيضا؟ كنتم للفارقة العجيبة! نحن أيضا على هذه الأرض، لكنكم كنتم تصورون أنفسكم شعوب الأرض المختارة التي لا تبدي، ولا تخلفها شعوب. هذا الصوت يقول إنها أرض.. أرض.. لكننا ونحن نصدق خطايكم لن نثق بهذه الأرض.. نحن نبوءة.. نبوءة لن تقع. المخلوقات الجديدة لا تؤمن بالنبوءات والمخترعات والأزمنة.. بهذه التفاهات التي صنعهما جنسكم.. الجنس المنقرض.. لن نعيد صنع هذه الأساطير.. أسطورة.. كلمة ذات رنين ساحر.. نحن أسطورة نشوء تطوري مختل بحسبانكم. هذه هي الأسطورة، أو الحقيقة الوحيدة التي يجب أن تؤمن بها.. أنتم ونحن.. هنا.. (هكذا تدفق الكلام من فم فرد يبيد أصغوا القروء عمرا، مخاطبا الزجاجة التي تضمنت خطاب ماركيز).

بعد أن بردت الأرض، عقب الانقراض النووي الكبير، تقلصت إلى حد أصبحت فيه مغفورة بالماء كليا، فقد كانت أشبه بصحن مقلطح يتراجع ويتراجع، كذلك الصحنون التي يديرها المهرجون في سيرك الماضي على رأس عصا، وكانت الحيوانات تعيش على الحزف الدائري للصحن. جمعت مخلوقات المستقبل (الماركيزية) أشياء كثيرة من آثار الأرض القديمة، ووضعتها في متحفها التذكاري، زجاجة ماركيز أشمن ما فيها، وإلى جانبها زجاجات وأسلام ومحاضرات وكتب، نماذج من الزئذرة المسجلة بالصوت الإنساني الذي استمر بالحياة بعد الكارثة.. (وشينا فشينبا سجل هذا الصوت في أدمة المخلوقات الجديدة، فيحصل إليها الغرور الذي يسمى بالرغم من معرفتها له: اختراعات جميلة). فشان غونتر غراس ليست قبيلة جدا، وصراصير كافكا، وخنازير جورج أورويل، كلفة ودمية، الجمير والبيغاوات والكلاب أجمل من غريتا غاروب، ويريجيت بارلو ومارلين مونرو ومادونا.. هذا شيء أكيد (تتخذ الخنازير وتضع الصراصير) لكنها كانت أنواعا خفية، أكثر خصيا، وبعد سنوات تكاثرت إلى حد أصبح فيه الكوكب القديم أصغر من صحن من مطعم.. لم يتعرض للمرض أو الهرم أو الانقراض السريع، ولم يضايقها أن تستمع إلى الأصوات المصاحبة في أشرطة التسجيل العديدة.. الضاجة ليل نهار بالشكوى.. نريد أن نبقى بشرا.. نريد أن نمارس الجنس.. نريد أن نرقص.. أن نعدو نكور! وإثنا كما كنا جنسين منفصلين.. شعوبا وقبائل.. أزواج.. نريد أن نحيا.. نفهي ونكتب ونجني المال والحلال.. نريد أن نحارب ونسافر ونبنى ونهزم ونصنع السلاح.. نريد.. نريد.. وسرعان ما يطو البكاء والصراخ، وتختلط نبرة الرجاء بنبرة الندم، وصوت الحب بالتهديد والبغضاء والطمع والفصل العنصري والجنسي والعنقي..

الصراصير التي لا تعرف النوم، والفئران المسترسلة الشعر، والفرقة العارية الجميلة، والفطابين الزاهية للمس، والخنازير الداعرة الشقية، كل الحيوانات اندركة لصير الإنسان ومصرها، شاركت بالغناء مع كورال الأغنية الناعمة، واكسبت نبرتها المشتاقة إلى الاستمرار في الحياة، بالرغم من أنها أصبحت تخشى الاندماج كليا بأغنية الإنسان، وأنها في طريفها إلى (تصعيد) الأناوار التراجيدية لتاريخ أقرانه، والدخول في الأسطورة التي لا تريد أن تؤمن بها من الجد على الأرض والمجد في الأعلى، والشئ الوحيد الذي كانت تجهله حقا هو موقع هذه الأعلى، فقد كان الصحن يتراجع ويتقلب بها أسفل وأعلى، في حين أن الفاصل الأخير من الأغنية كان يعلو ويعلو.

وهناك في الأعلى، كان النسر الأعلى ماركيز، مستمرا في الدوران حول الكوكب المترنح، تتصاعد إلى أسماعه فواصل الأغنية، فيحاول تذكر كلماتها، ولا أحد يكثر إلى هذيانه، أو يمنحه جائزة على اختراعات الحب التي واصل تخيلها في طيرانه..

✽ فصل من كتاب "حديقة الوجود"

سيوران الغريب

ترجمة : حميد زيد *

تقديم:

سيوران (1911-1996) Gioran Elie Michel رجل لا يقبل التصنيف

جزأها فنقول أنه فيلسوف روماني، عاش مخاض أهم التحولات التي عرفها العصر، أهم التناقضات والوضوحات الثقافية، لكنه ظل الشخص الخارج عن كل ما يقع لم يصطبغ بأي لون ماركسي أو بنيوي أو حتى وجودي، لأنه في عمله كمن يعيش خارج الزمن، خارج التاريخ، والعالم.

كاتبته تحمل في داخلها لغزا خاصا، منفصلة عن كل شيء وفي نفس الوقت، غائصة في صميم الوجود.

على قدر القارئ من الفلسفة يعتبرها عبثا عبثه الجميلة، يبرجها، ويشهر كلامه ككثير غير راض عن حال مجتمعه، إلا أن نبي بلا دين ولا إله

الإنسان في نظره كذبة كبيرة ولا يعلن عن موته كما فعل آخرون.

حين حد الفرح يحض الحياة حتم نفسها: كل شيء عنده محصور في لحظة الولاة.

لهذه الأمور جميعها، لا يمكننا أن نخصم سيوران على أي مذهب أو جنس كتابة، هناك سيوران، وسيوران فقط، هذا الوحيد بامتياز.

من أهم أعماله في سبيليات إن تولده 1911 de l'inconvénient d'être né

والسقوط في الزمن، 1966 La chute dans le temps

والبؤس 1960 Histoire et atavisme وغيرها من المؤلفات القائمة في معظمها على نوع الكتابة الشؤنية.

ونقدم في هذا العمل أحد الحوارات الثائرة التي قام بها، مع بعض المقاطع الشؤنية المترجمة من كتابه في سبيليات إن تولده.

لقد تكلمنا عن الآلهة بهذه الطريقة وضع خلاصة هذا الحوار لنزوجه، دكنا العادة تابع وهو يشهدنا، هذا الفيلسوف اللاسع، لا علاقة له بالاستاذ المل، بالفيلسوف الساخط أو الناتج، على العكس من ذلك تماما، حيث ممكن المفاجأة، شخصية بقامة قصيرة، ضاحكة يقظة، ذات روح حية وغير مفرطة في الحزن يعيش حياة عادية بالكامل أكثر مما هو منزل، يمتلك بعض ملامح الوجوديين الكبار، لم يكن إلا في فكره بالأخص يبلغ الفراغ الوجود نفسه - في طريقة عيش، حواريه، مشيه، ليعني الصلابة كما يرى الحيد.

يقول سيوران عن نفسه، أنه الغريب بامتياز، ويقولها بالاسبانية، في باريس، يملك هذا الرجل الذي ولد في رومانيا سنة 1911 منذ مدة غرفة في الطابق السابع ودون مصعد، يتباهى قليلا بفقره لكن ولتكن من دعوتك يجب الاستعانة بجبل غريبة لأنه يشهد بأداء كل الصلابة.

على أربع عشرة سنة في فندق يشاربي صغير، شارع Monsieur le prince الذي اضطر لتركه، لأنه ويمطون لسانه، تقترب فيه موسسات الحي اللاتيني مضجعا عظيما، هنا يختلف الأمر تماما، وليس هناك مصعد، وإذا ما توافق كما هو الحال في فندقه الدريديس، فهو لا يستعمله للحفاظ على بنيته. المحلة الاستعمارية الليفرانس Légrans (القليم سانتندر Santander) يتشأن من مرض تنفسي، ويعد من بين أصدقاء الأسبان مانويل أرس Manuel Arce، ويكاربو كولون Ricardo Gullón، ورافيل كورت Rafael conte، والراحل

* مترجم من الجزائر.

مورانتس Morantes، ينجب توليد Toldé، وسيفوبي Ségovie، إقتراي مرارا لاسبانيا، يجب اسبانيا، يأتي دائما سرا، كما هو الحال بالنسبة للسفر الحالي ويجب أن يكون شخصا مجهول بصمة كلية في هذا البلد، لأنه فيلسوف

مخالف للمالوف - ليست اسبانيا بلد التنوع في الفلسفة - إن لم تكن له الترجمات الأولى من فرنانسو ساباتي Fernando Savater الذي ناقش حوله أطروحة دكتوراه فائترة شجيرة، ترجمات أخرى تلت تلك الخاصة بساباتي، مما دفعه إلى القول ملازجا، أنه أكثر شهرة في اسبانيا فاما هو في فرنسا، أي أن

كثير ما يص التعارف - أريد أن أقول هذه المرة الشهرة الشعبية - يرمي ويترك مهملًا، كليل على ذلك هذه الكتابة الصغيرة: لقد رفض جائزة جد قديمة، لأن

تسبب له أي مشكل - حوالي نصف مليون بسيطة - لأن ذلك سيقتصر له مساهمة نحو التليفزيون الفرنسي، وهذا أن يكون أبدا، طبعًا كما هذا التأكيد مصاحبا بموجة ضحك، يقول بوحده الضحك يسمح بالحياة، الموضوع إن هو

موضوع الشكبة. شكبة شاملة هي نتيجة وعي جلي، قيل كل شيء فإن الشك في جائزة وع شعبة نقاش معدود لأم من كل تخلف عن وطنه - لن هو بدون

جنسية - وعن لغته، وعن أشياء أخرى كثيرة، وكل هذا يمرح

الاختلاف بين شخصيته والمواضع التي يطرقها، هذا هو موضوع الحوار

الأول

في المجتمع يقول، أنا متهج، أنكم عن الكل وعن لا شيء، لكن دائما منبسلا، بالفعل أنا كممثل فاضل، كل الوقت هو يرتجل، عندما أكتب، فاندانا لا تخلص من شيء ما، ولا تدر من الضبط، لا أكتب إلا للخاص من نفسي، من هولجس، وهو ما يجعل كتي تكون مظهرًا، لا ينتظر الشباب دائما أن أكتب عن الموت، عن الانتصار، عن أشياء مثل هذه، لكن في الحياة اليومية أجد من الكاتبة لا مارس دور الكاتب طيلة اليوم.

عن هولجس، يقول إنه لسمو الحظ لها علاقة بوجه حياتي بالضبط مع الفراغ، ميتافيزيقيا الحياة، يعيش: بدأت أكتب في شبلي، بعد أن أنهيت دراساتي الفلسفية، عن من الواحد والعشرين، في تلك الفترة، بدأت لا أعتمد بالفلسفة التي كانت كل شيء بالنسبة لي إلى ذلك الحين، أه الفلسفة، إلا أنني على الخصوص، الإنسان الفلسفية الكري، البقية بالنسبة لي كانت ذات أهمية، بما فيها الشعر، لكن في الوقت الحالي، أدركت أن الفلسفة لا يمكنها أن تعمل شيئا للناس الذين يقيطون في الصعوبات - بطنية طبعًا - أفهم أنها تساعد على طرح اشكالات وأسئلة، لكنها بعد ذلك تتخلى عنك للاقعة مصيرك، لأن أجوبتها تكون دائما متشككة، علاوة على ذلك، لها بعض الجوانب الخطيرة، إنها تفتك كبرياء، تجعلك مدعا للفلسفة لهذا السبب بالتحديد: الفلاسفة أكثر الناس قتلا، وأنا كنت الأقل من الكل، عندما أقرأ كاستب أو أي واحد منهم، من كان منهم، من كانته لي شوبنهاور، يمتلكني الإحساس أنني أصبحت إلهًا.. العالم، النساء، أنا نفسي، كل هذه الأشياء كانت بالنسبة لي غير ذات أهمية، بدأت أأخذ بعض صفات الشيخ

الأزمة تنحصر في جملة قضايا، رجعت إلى الآداب، إلى الشعر خصوصاً، اقرأ اليوم الأقل من الفلسفة، كنوع من الوفاء، بما يهمني هو كل ما يمثل وثيقة مباشرة، اعترافاً شخصياً بالسلطات، الأفكار الخاصة، المبرر... أينما كان الكاتب يتكلم عن نفسه، لأنه ليست هناك إلا الذات نفسها والتي يمكن أن نتكلم عنها، أنا هو الموضوع الوحيد للكاتب، بمشاكله الخاصة، إذا كان قادراً على حلها فهو أفضل، وإلا لا أهمية لذلك.

تعرفون ماذا قال مونتaigne لقد قال: أنا هادئة علي، بالفعل اعتد أن هذا هو تعريف الكاتب وعلى الأخص الشاعر، إذا لم يكن من أجل الحديث عن الذات، فلماذا نكتب إن؟ للكلام عن الآخرين؟ هذا لا فائدة ترجى منه.

«ستقولون أنني أسامي، لا، أنا لا، نعم، نعم هذا حقيقي، لكن ماذا نريدون؟ يجب أن نكتب ما نعرفه، نحن لسنا مثيقيين بأننا نعرف، أو ما إذا كنا نعرف أو لا، إننا نبحث عن ذلك دائماً اعتقد بأن عملاً ما هو الكشف الالهامي عن الذات».

لكته في عمله، يقول في، سيوران هذا الذي أصرفه ويعرفه الكل، بين فهم روحه، التي تتأيد بنسبي وليس باسمه الشخصي الذي هو ابن Elmi فهو منفرد، فهم لكن ليس كلياً، في حالتي لا يتطرق الأمر لإقضاء ملوس، إنه يتطرق بإقضاء ثابت، لكنه ليس مجرد.

ثم يرجع مرة أخرى إلى الموضوع: «من جهة أخرى لماذا نقرا؟ كي نعيش على أنفسنا، كي نعيش على صورتنا الخاصة لدى الغير، بعد قطيعتي مع الفلسفة فترت الشروع في البحث عن ذاتي ستقولون أنها نرجسية: لا شيء بجانب الصواب، فعندما نكتب حقيقة عن هذا الشقاء، الذي يقرأ يجد نفسه أيضاً يقرأه، برجة أن ما يظهر أنه انشغال هو في الواقع شكل من أشكال الحياة، وبالأحرى، لأنه في هذه الآلام الخاصة يتعرف الآخرون على أنفسهم، ألا تجنون هذا الأمر مسيحياً تقريباً؟ أقول هذا، أقسم، لأنني دائماً أخذ على نفسي ألا أتكلم إلا فيما يخصني، بعد بالفعل الذين يكتبون في مشكلات عامة يطرق في أنهم فارغين في أغلب الأحيان، وإذا أمكنني القول، الفلسفة هي هذا البصير في عمق معناها هي مائة».

لهذا السبب لا يهمل الفلاسفة كثيراً، حتى سيوران نفسه، يقول إنه مقروء بدرجة أكبر من الطبيعة أكثر مما هو مقروء من أساتذة الفلسفة - هناك حالات خاصة كـ Severat، لكنه، يقول، هو شخصية قوية، هناك أيضاً بال تأكيد أسماء معروفة تخرج عن القاعدة، ماريا ثوميرات Maria Zambrano، وإنها بعد لطيفة، بعد حوار معها كنت كتاباً، تكلمنا عن أشياء عديدة، عن أورتيجا و جاليونوبيا، بعد هذا اللقاء كتبت «التاريخ والبيوتيا»، الذي لم ينشر في إسبانيا، لكنه خرج في المكسيك، إنها امرأة تفعل صدراً قادراً، تعرف عليها بفضل صديق مشترك رسام معاصر، أنجيل ألونسو Angel Alonso الذي يعيش في باريس، والذي لم يسبق له أبداً أن عرض أعماله، تصوروا، نتيجة القصور أو لا أعلم لأي سبب، لأنه رسام كبير، لكن مازي ثوميراتو، تابع سيوران، لها ميزة خاصة في نفس الوقت في فلسفة وشاعرة.

بعد نفس شكل التاريخ والبيوتيا الذي ولد من محادثة مع ثوميراتو، يقول سيوران وكل كتيبي لها دائماً ما يربطها باليوم، في هذا الوقت أكتب لأشخاص شذرات حكمية والتي يمكنها أن تولد من أي شيء، من أي جملة تأتخذ، أي موضوع يثير تأملي.

طبيعة الحال المسار مقد، الشفرة هي خلاصة، أكتب اثنتين أو ثلاث صفحات، وأعد للنشر إلا النهاية، أبعد مسالك فكري عن القارئ. اعتقدت أنني نتج الشذرات بكسلة، اللغة الفرنسية ملازمة على الخصوص لهذا، في فرنسا هناك تقليد قديم للشذرات، هذه اللغة إنشائية بالخصوص لإيجازية Le jacomette للتجديد، للصيغة، لكنها قاتلة للشعر، الشعر سهل بالإسبانية، بالألمانية، بالانجليزية، لكن لا بالفرنسية، في الفرنسية لا يمكن أن يكون هناك

شكسبير... لكني أخبرت هذه اللغة بحرية، فقلت صعباتها، وعلى أن أقول الآن، أنها كلمة أحبها، ويقارون Rihard فكري دجعي لمعي إلى درجة كبيرة، يؤكد صق الفرنسية، هذه الطريقة التي لا تفكر مجالاً للفموس، هذا النوع من الحرية الأخلاقية التي تمنع الالتفات، إن هذا إذاً يمكن القول كارتشي على الضيف، لكنه رائع للصياغة والتعبير. لهذا فيما يخصني، هي اللغة المناسبة التي تمنح يتجاوز الأخطاء وتضع الوضوح.

يؤكد سيوران أن الرومانية، اللغة الأم، تسترجعها ناكزته من وقت آخر، نعص، باعتدالي أشيع، فرائدي استعصرها أكثر من السابق، كي أكتب بالفرنسية، يكون واجباً علي أن أقي كليا لغتي الأم، أن أشوق تضامن استعمالها، أن أنضاهم أنا فيها أيضاً من مراسلتي مع والفني وأخي، كذلك، أحلامي، عندما بدأت الكتابة بالفرنسية، أدركت أن علي أن أختار، يجب التفكير من خلال اللغة التي كتبها، إذا أردت الكتابة بالفرنسية، عليك أن تكف عن العلم بالأسانية، كما بدأ بالفرنسية أو بالألمانية، وهو ما لم يحصل أبداً بالرومانية». يقول بانتراسح كي يؤكد أن القطيعة تامة وإنها تخص الزوجة كذلك، لا تستطيع التكلم بلغة الأم في بيتك، لهذا السبب فإن زوجتي فرنسية، «فترت اللغة في الثلاثين من عمري، وبعد ذلك، كانت مفارقة مرتبطة بوضعيين كترتيب كامل، يقول «غريباً بالإسبانية، كما لو يريد التشديد عليها، وأضاف، «أكون قلوباً بدون جنسية فهو شيء يبرني للغاية، والحالة هذه أكون موجوداً، أحس أنني حر. في العمل تنجلي عن اللغة الأم موضوع الضيافة، نعم فلنكن، أقبل وضعتي كخائن، لكننا بالنسبة إلى أقل لمعبي من وضعتي كغريب، كما لو أنني لا ألتصق لأي شيء أو شخص، كما لو أنني موجود في الهواء في جنو، لكننا جد رديئة ولا تأتلف لها إطلاقاً، كما لو كنت إليها، لأن هذا هو أوج الحرية، أنا نكون أنت أيضاً متروكاً كما للآلة، في الأوقات الأخيرة أحب أن أقارن نفسي بالآلة، ليس نتيجة جنون العظمة، وليس أكثر جنونا من هذا الأمر يدور حول فكرة الحرية واللاجنوبي، علي أن أصمم ما قلته قبل قليل: علياً أن نتكلم عن الذات والآلة».

يتكلم الآن عن التصوف، عن تيريزا d'Avila d'Eckhardt «الملكة Thérèse الأكثر عقداً في الغربة التي كانت، يقول أقصى ما يمكن أن نذهب إليه: ما وراء الآلة لإيجاد الحقيقة، والحقيقة كانت هي العدم، الحقيقة التي هي أفضل من الآلة، أصغر منها أن تتجاوز حتى الآلة، مكان إن العدم الأسمى، الحقيقة الكبرى، «أحب أحياناً أن أكون متصوفاً ولا أكون ملزماً بذلك، لكن حسب رأيي، فهم يتبعونه (التصوف) لأسباب معقولة، لأن لهم الجرة على أن يقارنوا بالآلة». «أحب سيوران أن أن مشغل بوبية باليانكا Madyanka ومعها ناغاجوما Nagajuma، وإذا كنت في عقيدة، ماصبر مونبا، لأنه في هذا الدين ليست هناك مسائل إيمان، بل الأمر يتعلق فقط بالعودة، دون شك المعرفة، هي المعرفة مسانلة، التي تكشف الوهم الذي يبرر ماضية الحياة، إن كان صورياً أي محنت تقصر لذلك، بعد ذلك ذكر Pyrron، أب الشك، وأبدى اقتنائه بالسويتا Sonjata لها، الفراق، كفهوم تخليقي بامتياز.

يقول سيوران إن بالفعل لا يمكن فهم الحياة إلا كسر، «الكل غير حقيقي، وإذا كان حقيقياً فسكن تاريخياً متخيف، التاريخ الحديث هو ملافة مثير للشك، ولأنه ليس متبهماً، ثم إن الطابع اللاواقعي للحياة لا يرجعها أكثر احتمالاً لكن مفهوم الوهم يبلغ أن يحلها تشعب بدلاً أهمية أي شيء للمعرفة بالتحقيق هي الآلية التي تهديم الأروام، وتجعلها تكف عن الظهور كحقيقة وتأخذ وصفها اللاق، بل، وللرعة للطفة تتولد من الانسحاب، لا، ليس إلا الشكوك، بل إلى هذا النوع من الوعي الذي يؤكد لا فائدة الحياة، بالقدر الأكبر الذي تفكر فيه بالحياة تقل معانيها، طبيعياً الفعل لا تقع فيه كما الحياة نفسها، أعني بالفعل كل تفكير به، كل تفكير الجب، لا قبول العمل، العمل مستقل عن التأمل والمعرفة: كل ما نفعه هو وهمي وغير حقيقي».

والأطفال «الأطفال هم الوهم وقد بلغ مناه، هذا هو التنازل الوحيد الذي

لن أقوم به أبداً، ما دمت على قيد الحياة. ولادة كائن محكوم عليه بالوفاة، بالفعل ليس لهذا أيضاً أهمية تذكر، على أي حال كل ذلك ينتهي بشكل أسوأ.

الحياة: نفجرة، لا معنى لها، ولا شيء ذا أهمية فيها، ولو كفجرة، حيث من يمتلئ البصيرة يعرف أنها ليست إلا مظهرًا خادماً، لن تكون إلا شيئاً على الأرض... إلا بالنسبة لشخص مشكك، شخص لا يبايه الوهم، لكنه ليس بياض الرأس هو خيبة أمل في حالة نشاط. عندما كان عمري واحداً وعشرين سنة، كتبت كتاباً حول اليأس، احتجاج، عدوان موجه ضد العالم، اليوم، لا ليس لي اليوم أو عام ولا الحياة هي نوع من المعرفة فاني رفقت توكن فيه خاتمين؟ عندما تصطدم بحقيقة انعدامها، وإذا ما توفّر شخص يقرن الانفعال به، فإنه يستمتع لمعرفة الاسم خاصة إذا كان يعرف ذلك مستمتع القول إن الخيبة في مداها الأقصى هي الشكل الأسوأ للمعرفة.

والوغبة في الحياة؟ «الرغبة هي الحركة العكسية، هناك شيء مباحثي، سحري ولا عقلي، يدفعنا لتجربة هذه التشبّهية، ويسمح بممارستها، وهذا الشيء هو الرغبة في الحياة بالتحديد، كل رغبة تؤدي إلى نزوع لأزواج المعاناة، لأنها المازونية العميقة للطبيعة الإنسانية التي تريد أن تعاني لأنها تريد أن تمتلك الوعي بنفسها، ولأنه ليس إلا في المعاناة وحدها يحمل وعينا بالحياة، وبطبيعة الحال، وبطبيعة الحال تتعارض هذه الرغبة الجامعة، قطعياً، مع المعرفة إننا نتفرد دائماً حتى في الحب الذي يبدو حتى الموت، لأنه في النهاية إذا لم يوجد هذا من قبل، فكيفما كانت الرغبة، فهي تعاكس التعبير النهائي والذي تعرفونه جيداً، أي الوعي بأن لا شيء ختاماً يستحق الاهتمام.

شذرات مختارة

لا راحة لي في اللحظة، لا يستهويني إلا ما سبقتني، الأشياء البعيدة من هنا، اللحظات غير المندودة التي لا أفعل فيها: نفي الولادة.

حاجة طبيعية للاشرف، أحببت أن أكون ابناً لجلاّد. بأي حق تصبّب تفهيك للصلاة من أجل؟ لا أحتاج إلى وسيط، أتبدى أمرى لوحدي، إن كان من طرف شخص بئيس، فيمكنني أن أقبله، لكن ليس من أي شخص آخر ولو كان قديساً. لا أستطيع مساعدة حتى الذين يقلقون على خلاصي، ما أشد تطفّل صلواتكم! يمكنكم أن تمارسوها في مكان آخر على أي، لسا عبيد نفس الآلهة، إذا كان أفتنا ليسوا من القوة يمكنكم، فهناك مجال للاعتقاد بأن أهلكم ليسوا بأقل منهم، رغم ذلك نفترض أنهم كما تتصورونهم، فلا تزال تنقص أيضاً تلك القدرة على تخليصهم من رعب أشدّ تخيلاً من ذاكرتي.

آية تماس هي الاحساس! الشوّة يمكن أن تقول عنها أنها لا شيء.

أعرف أن ولادتي هي محض صدقة، واقعة مضحكة ومن هنا، من اللحظة التي أنسى فيها ذلك، استشعركم كان ذلك حدثاً رئيسياً لا غنى عنه لسيرة وتوازن العالم.

يمكن أن أرتكب كل الجرائم باستثناء أن أكون أباً.

قدرتي على أن أكون خائب الأمل تتجاوز الفهم، هي التي جعلتني أفهم البرهنية، لكن هي أيضاً التي حالت دون اتباعها.

إذا لم يكن للموت إلا الجوانب السلبية، فإن تموت ستكون عملية لا جدوى منها.

• De l'inconvénient d'être - né, Gallimard, 73.

علاقة الارتباط الوحيدة بين الموجودات لا تتمثل إلا في الحضور القصامت، إلا عبر ظاهرة الاتصال عبر التبادل السري ويدون كلام فيها شبه صلاة باطنية.

ما أعرفه في الستيات، عرفته بشكل أجسني في العشرينات، أربعون سنة من الفرق، من قانض عمل غير ضروري في البيت.

الوجود في الحياة - بسرعة صدمت بعبارة هذه العبارة، كما لو أنها لا تنطبق على أي شخص.

أحب هذه الفكرة المنهية التي نستطيع حبسها أن نفوض أمر خلاصنا لشخص آخر، إلى «قديس» بالأحرى، ونسمح له أن يصلي لعلنا، أن يفعل أي شيء من أجل اتقاننا (إن سمع روحه للآله).

ليس هناك احساس خاطيء.

الكل يدور حول الآلهة البقية أكسسورات، بل غير موجودة، لأنه لا يتذكر إلا ما يسبب الألم، الاحساسات الموقلة هي الوحيدة الحقيقية، إنه من غير المجدي تقريباً اختبار غيرها.

أحس بأنني لكن أعرف أي لست كذلك.

ما الذي يجعلنا نتقرب من الموسيقى، من الصعب معرفة ذلك، ما هو أكيد، أنها تلامس منطقة أعمق، الجنون نفسه لا يستطيع ولوجها.

في كتاب غنوصي من القرن الثاني، يقول: «صلاة الإنسان التبعس لا تملك قوة الصعود إلى الرب».

... ما دمتا لا نصلي إلا في الوهن، نستنتج أن أي صلاة لن تأخذ انجازها.

الوسيلة الوحيدة للحفاظ على عزلة هي جرح كل العالم، ابتداء بالذين يجههم.

كل كتاب هو انتحار مؤجل.

على مر العصور أنك الإنسان نفسه في الاعتقاد، لقد مر من دونها إلى أخرى، من وهم إلى آخر، وكمرس بعضاً من الوقت للحناء، فاصل قصير بين قنرات هاتئة للحق، لم تكن شكوكاً بل توقفات، قنرات راحة، ناجمة عن هياء

الايان، كل ايان.

الولادة والقيّد صنوان، أن ترى التور هو أن ترى

الاصفا.

عدوان إنه انسان واحد منقسم.

لا تخاف المستقبل الا لحظة لا تكون متيقنين من القدرة

على قتله في اللحظة المرغوب فيها.

منذ سنين، دون قهوة دون كحول، دون تيج!

لحسن الحظ يوجد القلق، الذي يعوض بشكل أفضل المهيجات الأكثر قوة.

لا جدوى من قتل النفس لأنه يتم دائماً متاخراً

للاله وحده حظوة التخلي عنه، لا يستطيع الناس إلا تركها.

ثلاثة أحلام في صحراء تحت شجرة سنط^(١)

بقلم : أوليف شرابنر^(٢)
ترجمة : حياة جاسم محمد *

مع الحمل الذي لم تستطع أن تفككه، وظلت تترقد هنا منذ ذلك الحين، وحلت عصور، وانقضت عصور ولكن رباط الضرورة المحترمة لم يقطع.

نظرت فرأيت في عينيها صبر القرون البقيش، وكانت الأرض مبتلة بدموعها، ومنخارها ينفثان الرمل.

قلت : «هل حاولت قط أن تتحرك؟»

قال: «ارتعش عضو أحيانا ولكنها حكيمة، تعرف أنها لا تقدر على النهوض والحمل عليها».

قلت : «لماذا لا يتركها من يقف بجانبها وبعضي؟».

قال : «إنه لا يستطيع . انظري...».

رأيت رباطا عريضاً يمر على الأرض من أحدهما إلى الآخر، ويربطهما سوياً.

قال : «بينما تترقد هي على الأرض عليه أن يقف وينظر عبر الصحراء».

قلت : «هل يعرف لماذا لا يستطيع الحركة؟»

قال : «لا».

سمعت صوت شيء ما يتحطم ، ونظرت فرأيت الرباط الذي يربط

الحمل إلى ظهرها وقد تهشم ، وتخرج الحمل على الأرض.

قلت : «ما هذا؟».

قال : «إن عصر القوة العضلية ميت . لقد قتله عصر القوة

العصبية بالسكين التي يجعلها في يده ، وأتمل بصمت وعلى نحو

غير مرئي إلى المرأة، وقطع الرباط الذي يربط الحمل إلى ظهرها

بسكين الاختراع الميكانيكي ، الضرورة المحتومة محطمة . تستطيع

أن تنهض الآن».

رأيت أنها ما تزال تترقد على الرمل دون حراك وعيناها

مفتوحتان ، وريقيتها معتمة، وبدا أنها تنظر، تبحث عن شيء ما على

حافة الصحراء البعيدة لم يأت قط . تصاعدت هل هي مستيقظة أم

ناائمة، وحين نظرت ارتعش جسمها، والتمعن في عينيها ضوء كما

يشق شعاع شمس طريقه في غرفة مظلمة.

قلت : «ما الأمر؟».

التمعت الشمس بسخونة حين كتت أسافر عبر سهل أفريقي، نسجيت حصاني تحت شجرة سنط، وأزحت عنه السرج وتركته يأكل بين الشجيرات الجافة. امتدت الأرض البنية يميناً ويساراً، وجلس تحت الشجرة لأن الحرارة تهرق بضراوة وعلى امتداد الأفق كان يخفق الهواء. ويعد برهة هبط على نعاس ثقيل، فوضعت رأسي على سرجي، وثمت هناك وفي نومي رأيت حملاً غريباً.

ظننت أنني أقف على حدود صحراء كبيرة، وهب الرمل في كل مكان. وظننت أنني رأيت هيتين عظيمتين مثل حيوانات الجمل في الصحراء، وقدت أحدهما على الرمل وريقيتها معتمة، ووقفت الأخرى بجوارها. نظرت بفصول إلى التي وقدت على الأرض لأن عليها حملاً كبيراً فوق ظهرها، والرمل حوله سميك بحيث يبدو أنه نراكم عليه قروناً.

نظرت إليها بفصول كبير، ووقف بجانبتي شخص يراقب، قلت له : «ما هذا المخلوق الضخم الذي يرقد هنا على الرمل؟»

قال : «هذه امرأة . من تحمل الرجال في بطنها».

قلت : «لماذا تترقد هنا دون حراك وقد تكس الرمل حولها».

أجاب : «استمعي سأحرك ، لقد رقدت هنا طيلة دهور، وهبت لريش عليها. لم يرها أكبر الأحياء منا تتحرك قط ويسجل أقدام الكتب أنها تترقد هنا حينئذ، وهي تترقد هذا الآن». والرمل حولها، ولكن أصغي . أقدم من أقدم الكتب، أقدم من أقدم تكريات الانسان المسجلة، على صخور اللغة على صلصال العبادات القديمة الذي يتقنت الآن يفعل البهل ، توجد علامات لأشار خطاهما؛ ويمكن متابعتها، جنباً إلى جنب، مع خطأ من يقف بجانبتي وتعلمين أن من تترقد الآن تجولت معه، ذات يوم جرة على الصخور».

قلت : «لماذا تترقد هناك الآن؟».

قال : «أعتقد أن عصر سيادة القوة العضلية وجدها منذ دهور، وحين انصفت لترضع صغيرها، وكان ظهرها عريضاً، وضع هو حمل التبعة عليه، وربطه برباط من الضرورة المحتومة. ونظرت في إلى الأرض والسماء، وعرفت أن لا أمل لها، فترقدت على الرمل

* مترجمة من العراق.

لعدد الخامس عشر . أكتوبر ١٩٩٨ . نزهة

همس ، هس . خطرت لها فكرة ، «لا أستطيع النهوض»
نظرت . رفعت رأسها عن الرمل فرايت الفور حيث هجعت
رقيبتي زمانا طويلا نظرت هي إلى الأرض ، ونظرت إلى السماء
ونظرت إلى من يقف بجانيها لكنه كان يتطلع بعيدا عبر الصحراء
رايت بذنها يرتعش ، وضغطت ركبتيها على الأرض فبرزت
أوردتها ، وصرخت : «ستنهض» .

لكن جانيها وحدهما ارتقعا . أما هي فترقد ساكنة حيث كانت ،
غير أنها ظلت ترفع رأسها ، ولم تخفضه مرة أخرى . قال الذي
بجاني : «إنها ضعيفة جدا . انظري ، لقد أنسحقت ركبتيها تحتها
طويلا جدا» .

ورأيت المخلوقة تصارع ، وبرزت عليها قطرات العرق . قلت :
«من المؤكد أن سياسعدما من يقف بجانيها وأجابني من يقف
بجاني» . «لا يقدر على مساعدتها . دعيا تتأصل حتى تغدو قوية» .

صرخت : «إنه على الأقل ، لن يعوقها . انظر أنه يبتعد عنها ،
ويشد الجبل بينهما ، ويسحبها . وأجاب هو : «إنه لا يفهم ، حين
تتحرك تجذب الرباط الذي يربطهما وتؤذيه ، فيبتعد هو عنها .
سيأتي يوم يفهم فيه ، ويعرف ما تفعل . دعيا تترنح حتى تستقر
يوما على ركبتيها ، سيقف في ذلك اليوم قريبا منها وينظر بتعاطف
نحو عينيها» .

ومدت رقيبتي ، وتساقطت منها القطرات ، وارتفعت المخلوقة عن
الأرض مسافة قليلة ثم غاصت مرة أخرى .
صرخت : «أه ، إنها ضعيفة جدا ! لا تستطيع أن تمشي . لقد أخذت
الأولم الطويلة منها كل قوتها ، الآن تستطيع أبدا أن تتحرك ؟»
وأجابني : «انظري ذلك الضوء في عينيها» .

وترنحت المخلوقة ببطء حتى استقرت على ركبتيها .
واستقيظت ، وإلى الشرق والغرب امتدت الأرض القاحلة
بشجيرات اليايسة ، والنخل يركض جيئة ونهايا في الرمل الأحمر ،
والحرارة تنهك بضراوة . نظرت خلال أغصان الشجرة الدقيقة إلى
السماء الزرقاء فوق رأسي وتمطيت وتأملت في الحلم الذي رأيت .
نمت مرة أخرى ورأسي على سرجي . وفي الحرارة الضاربة جملت
مرة أخرى .

رايت صحراء وامرأة تأتي منها جاءت المرأة إلى الضفة نهر
مظلم ، وكانت الضفة شديدة الانحدار وعالية . قابلها على الضفة
شيخ ذو لحية بيضاء ، وفي يديه عصا مقنولة كتب عليها «العقل» .
سألها الرجل عما تريد فقالت : «أنا امرأة ، أبحث عن أرض الحرية» .
قال : «إنها أمامك» .

قالت : «لا أرى أمامي غير نهر مظلم يتدفق وضفة عالية شديدة
الانحدار وهنا وهناك شقوق فيها رمل كبير» .
قال : «وخلف ذلك» .

قالت : «لا أرى شيئا ولكن أحيانا ، حين أظلم عيني بيدي أظن أنني
أرى على الضفة الأبعد أشجارا ، وأتلاها تنشرق عليها الشمس» .
قال : «تلك أرض الحرية» .

قالت : «وكيف أصل إلى هناك ؟» .

قال : «هناك طريق واحد ، واحد لا غير . تحت ضفاف العمل ، غير
مياه العذبة ، لا طريق آخر هناك» .

قالت : «ليس هناك جسر ؟» .

أجاب : «لا جسر هناك» .

قالت : «هل الماء عميق ؟» .

قال : «إنه عميق» .

قالت : «وهل الأرض تالفة ؟» .

قال : «إنها تالفة ، قد تنزلق قدمك في أي وقت ، وقد تصليين» .

قالت : «هل غير أحد من قبيل ؟» .

قال : «حاول البعض» .

قالت : «وهل هناك أثر يظهر أين أحسن المخاضات ؟» .

قال : «يتبعني صنع المخاضة» .

ظلت عينيها ببديها وقالت : «سأنهب» .

قال : «عليك أن تخلعي الملابس التي ارتديتها في الصحراء ، إنها
توق من يخوضون الماء وهم يلبسون على هذا النحو» .

خلعت بيسرو معطف الأفكار المعترف بها منذ القدم لأنه كان
باليا مليئا بالثوب ، ونزعت من خصرها المشد الذي أعزته طويلا ،
فطارت منه سحابة من حشرات العثة . قال : «إخلعي من قدميك
حذاء الاعتماد على الآخر» .

وقلت عارية إلا من كساء واحد أبيض التصق بها .

قال : «تستطيعين الاحتفاظ بهذا . كذلك يلبسون في أرض
"الحرية" . إنه يطغى فوق الماء ، ويمكن من السباحة» .

ورأيت أنه كان مكتوبا على صدره «الحقيقة» ، وكان أبيض لم
تشرق الشمس عليه كثيرا ، فقد غطته الملابس الأخرى . قال : «خذي
هذه العصا ، وأمسكها بإحكام ، فبمده تنزلق من يدك تصعين ،
ضعها أمامك وتضمسي طريقك ولا تضعي قدمك حيث لا تجد
قاعا» .

قالت : «أنا مستعدة ، دعني أذهب» .

قال : «لا أمكثي . ما ذاك في صدرك ؟»

كانت صامتا .

قال : «افتحي ودعيني أنظر» .

فتحت ، وكان على شديها كيان صغير يرضع منه ، والقهصات الشفر
على جبهته تضغط على الثدي ، وركبته مرفوعة إلى اليا ، وقد
تشبثت بده بقوة ببديها .

سأل العقل : «من هو ؟ وماذا يفعل هنا ؟»

قالت : «انظر جناحيه الصغيرين ..»

قال : «أنزليه» .

قالت إنه نائم ، وهو يرضع ، شاحمله إلى أرض «الحرية» . لقد ظل
طفلا زمنًا طويلا جدا ، وقد حملته طويلا . سيكون رجلا في أرض
الحرية . سيمشي معنا هناك ، وسيتلذذ بجناحه الأبيضان الكبيران
في الصحراء قال في كلمة واحدة بطريقة صبيانية : «بحي» . أحلم أن في

تلك الأرض قد يتعلم أن يقول «صدقة».

قال العقل : «أنزليه».

قالت : «ساحمله هكذا بيد واحدة، وساقا للماء بالآخرى».

قال : «ضعيه على الأرض . ستسبين ، حين تكونين في للماء أن تقايني ستكترين فيه فقط. أنزليه. لن يموت ، حين يجد أنك قد تركته وحيدا سيفتح جناحيه ويطر ، وسيكون في أرض الحرية قبله. وستكون يد «الحب» أول يد يراها من يصلون إلى أرض الحرية ممتدة إليهم أسفل الضفة لتساعدهم . سيكون حينئذ رجلا لا طفلا. أنه لا يستطيع النمو هو على صدرك. أنزليه ليكره.

سجبت شيئا من فمه فعضها ، وسال الدم على الأرض. أرقدته على الأرض، وغطت جرحها. ثم أنحنت ورببت على جناحيه. رأيت الشعر على جبهتها يستحيل أبيض مثل الثلج، فقد تغيرت من الشباب إلى الشيخوخة.

وقفت بعيدا على ضفة النهر، وقالت : «من أجل ماذا أنهب إلى هذه الأرض البعيدة التي لم يصلها مخلوق أبدا؟ أه، إنسي وحيدة ، وحيدة تماما».

وقال لها العقل ، ذلك الشيخ : «صمعا! ماذا تسمعين؟».

انصتت بتركيز وقالت : «أسمع صوت أقدام آلاف آلاف المرات، انها تمشي على هذا الطريق».

قال : «انها أقدام من سيميمونك قوديهيم ! أوجدي أثرا يتبع إلى حاشية الماء، ستعطي آلاف آلاف الأقدام حيث تقفين وتسوين الأرض. هل رأيت الجراد، وكيف يعبر الجداول؟ تأتي، أول الأمر، واحدة إلى حاشية الماء ويصرف بعيدا، ثم تأتي أخرى وأخرى وأخرى ، وأخيرا يشيد جسر من أجسادها المكونة ، فيعبر الآخرون عليه».

قالت : «إن بعض من يأتي منهم أولا يعرف ولا يبقى له ذكر. إن أجسادهم لا تشيد الجسر».

قال : «وتجرف بعيدا، ولا يبقى لها ذكر. وماذا عن ذاك؟»

قالت : «وماذا عن ذاك...».

قال : «يصنعون أثرا إلى حاشية الماء».

قالت : «يصنعون أثرا إلى حاشية الماء. من سيجر على ذلك الجسر الذي يبني بأجسادنا؟».

قال ، «الحبش البشري كله».

أسكنت المرأة عصاها ، ورأيتها تستدير هابطة إلى المر المظلم نحو النهر.

استيقظت ، وكان حولي ضياء ما بعد الظهيرة الأصفر، وأضاءت الشمس المنحدرة الشجيرات، ووقف حصاني يأكل يهودي. استدرت على جنبي، ورأيت النمل يركض يالآلاف على الرمل الأخضر. اعتقد أنني سأواصل السفر، فما بعد الظهيرة أبعد. ثم دب إلي الغاس مرة أخرى، فأرحت رأسي إلى الخلف. وتمت.

رأيت حلا. حلمت أنني أرى أرضا، وعلى التلال تمشي نساء شجاعات ورجال شجعان، وأيديهم في أيدي بعضهم ، وينظرون في

أعين بعضهم ، ولم يكونوا خائفين ، ورأيت النساء يمسكن أيدي بعضهم أيضا.

قلت لمن بجانبني : «أي أرض هذه؟»

قال : «هنا هو الفردوس».

قلت : «أين هو؟»

أجاب : «على الأرض».

قلت : «متى ستقع هذه الأمور؟»

أجاب : «في المستقبل».

استيقظت ، وكان حولي ضياء الغروب، ووقدت الشمس على التلال الواطئة ودبت في كل شيء برودة لذيدة والنمل يعود ببطء إلى بيوته مشيت نحو فرسي ، وكان واقفا يأكل يهودي ، ثم رجلت الشمس منحدرة خلف التلال ولكني أعلم أنها ستشرق مرة أخرى.

الهوامش

Charlotte H. Bruner, ed., *Unwinding Threads*, 3d, - 1 ed. (London: Heinemann, 1994), pp. 110-116.

٢ - وادت أوليف شراينر عام ١٨٥٥ في جنوب أفريقيا، وتوفيت عام ١٩٢٠. تمثل كتاباتها ظاهرة نيزكية في الأدب الأفريقي، فبدأت نشرها اليوم في بلدها وفي العالم الناطق بالإنجليزية ومازالت شعبية كتاباتها تتنامى.

وتركزت كتاباتها عموما على دور المرأة، وكانت صوتا منفردا في زمنها. وقد أحزنت، على الرغم من تعليمها النظامي القليل وخلفيتها المحدودة بالزراعة، اعترافا ورواياتا عابيين. وقد قرأت رواياتها، لأنها رواية قصة مؤرعة أفريقية (١٨٣٣) على نطاق واسع، ونوقشت في أجزاء الامبراطورية البريطانية وقتها وتضمن الشخصيات الرئيسية في الرواية أعضائها بالمرأة: «بؤسقي انت لا تأبه بموقع المرأة، ونغبت لو تكون أصدقا، وهو الامر الوحيد الذي افكر فيه وأشعر نحوه». وتشمل ليندل في الرواية، شخصية متعاقبة تجسد حاجات المرأة في الزواج والانجاب والعمل، وتناقض التقييدات الواقعية المفروضة على المرأة، وقتها واليوم، في مجتمع يهين عليه الرجل والحق في المرأة

والكاثبة انه أب لثاني عاطفي حالم وام إنجليزية صامرة نظامية، وكانت وحيدة على الرغم من كونها الطلة التاسعة. وقد حدث صحتها الضعيفة من تعليمها المدرسي فكانت تقاضاها ثأنتا تقوم عن قراءة واسعة. وكتب شولها للحرية عالمها الخاص في مزرعة معزولة، واضعفت محدوديتها البدنية جسمها. سمحت للزواج من شخص يكافئها وتعمل معه من أجل التمتع الاجتماعي، وقد تعاملت زوجا على الرغم من عدم كونه ملقفا، مع رغباتها ومحاولاتها إحراز جمهور يستجيب لانفكارها. لم تؤيد شراينر حرب البوير وتحدثت ضدما، وذلك لانقضاءها بأن الحروب تؤثر في النساء كما تؤثر في الرجال. وبموقعها ذاك أصبحت نفسها عن الكثير من أصدقائها.

جمعت مقالاتها عن موقع المرأة في كتاب عنوانه المرأة والعمل (١٩١١)، وقد رأت مبركا أن الكتلة، بتعديدها الفترة البهيمية، يمكن أن تشر للمرأة وأمنت بالحرية النسائية وبالاهتمام العالمي من أجل المرأة في كل مكان. واعتبرت الزواج المثالي علاقة فرامها الجسد والروح، ومسواة في الواجب والعمل، وفوقه حثيا إلى جنب في السلم أو الحرب

وفي كتابها أفكار حول جنوب أفريقيا (١٩٢٢) حشرت من الانتقاسات العرقية. ورات أن رباطا قويا يوحدهم سكان جنوب أفريقيا، وبينهم من ساهم، وذلك الرباط هو امتزاج الأعراق نفسه.

وقد نشرت شراينر في كتاباتها قصصا خيالية وأمثالا مشروحة وحكايات رمزية جمعها في ذلك في كتابها لحلام (١٨٩١)، وبذلك أوجدت نمطا خامسا من القصة القصيرة ابتدعه شخصيا (٢٤١ - 240, pp. *ibid.*).

الأرض الموعودة

قصة : كاميلو خوسي ثيلا
ترجمة : جمال الدين طالب *

- ١ -

عند قمل الباريتو الممتوه، القصة التي سأكفي، تسنخ ككلام
الجيل إلى اليوم، بعد مرور ستة أشهر، وبعد كم من أجيال، الحدث
ما زال يحتل الواجهة بين ثانياً قمع الشخص المعني بالأمر، القمل
يتناقله أذن من فم كبرس يجب ألا ينسى، قصة أعديت من قمل
مستين في تيسمر لصالح ابنائهم اللتين في ماي.

الباريتو كان له كثير من القمل، في قبعته، قمل صغير جداً، أحمر
كالبدم والذي يوجد في قميصه وملابسه الدلالية، السعيد والسمين
كان أبيض اللون، أما الموجود في الثياب والذي من سلالة محاربة فلا
يلتقي بقمصل القميص، الذي كان جباناً.

قمل الثياب كان يعيش حياة خطيرة كل يوم، عندما كان الباريتو
يتزوج سواه، كان يظهر مواهبه الاستراتيجية بفراره واختبائه في
الأمكنة والأشجار اختباء في جسد وملابس سيده، ليس خوفاً منه، لأنه
كان طيباً ولا يؤذي أهداباً، لكن خشية من البرد الذي كان يخفيه والذي
يقويه كذرات بلع.

عكس هذا فقمل القميص كان يعيش في السلم والطمانية، دون
الاكتراث من البرد، لأنه وفي ذاكرة القمل، منذ عصر المستعمرين
الأولين لم يزعج الباريتو أبداً قميصه.

- ٢ -

لكن في النهاية، بها أنسي أقول لك أنه ليس في سريره، الثلاثة
الموجودون هنا مشغولون، وإلى ما بعد غد على الأقل لن يكون هنا
واحد متوافراً.

وبما أنه لا يمكن ترك السيد خاكوبو، الممثل التجاري في الشارع،
اتفق مع الباريتو لكي يترك له جزءاً صغيراً من سريره.

- ٣ -

كان مارتنيت قملًا ناثراً خلف الرأس (...) لم يكن شباب القمل
يترك ليختلط به لأنه ديماجوجي، ولا مبال، ولا أحد يجهد إلى أي حد
يمكن أن يلغم الشبيبة بالنظريات الهدامة.

كان مارتنيت يريده الوضعية على كل شيء، كان يرد دفع كل القمل
في اتجاه واحد، توزيع الأمكنة حسب مبدأ تقرير للصبر، والسيطرة
على المهربات، من أجل تمسين سريع لخفيته من الجاريين.

- ٤ -

المنشاء العظيم جان، أيها الرفاق السعيد خاكوبو أرض عذراء
للاستغلال، الأرض الموعودة هي الآن في متناول أيدينا كي نستطيع

* مترجم من الجزائر

الاستقرار فيها وتنظيم حياتنا المستقبلية عقلانياً

كان مارتنيت يفسح الفطرات الكبيرة من العرق المساقطة على
جبينه.

لا تقولوا أي انتباه لما تقوله تلك القشور القديمة من السناجرات في
الاعتراف، ما مغنى الاعتراف؟ عن ماذا، نحن القمل الحر يجب أن
نكون ممتنا لهذه القارة المنهكة التي أصبحت الباريتو؟

- ٥ -

كان مارتنيت يعني نفسه لأنه لم يجلب أي تابع معه وهو يتجول
بسرور وبكل راحة فوق قشرة رأس السيد خاكوبو
هذا ما أسنیه أفاقاً كان يقول، لنستعد لعيش حياة متجددة،
وكان يترك نفسه يتزلق كمتزلق فوق القشرة تجد الملبأ التي
غزاه لوه.

- ٦ -

السيد خاكوبو كان شخصاً غريب العادات، ما إن بنا مارتنيت
استطلاع هذه الأرض الجديدة حتى قفز السيد خاكوبو من فوق
السريير وبقي واقفاً وسط الحجرة.

ياله من بؤس! كان مارتنيت يقول بصوت عالٍ لكي يتضح، العالم
ليس مصنوعاً لقلبي الحيلة! عندما نريد شيئاً ما ...

لم يستطع إنهاء جملة، لأن دمه تجفد، حاول التثبت بالأرض
بواسطة أطرافه الصغيرة، لكن الأرض كانت ملساء وزلجة، حاول
الحفاظ على محفة، لكنه كان يضطرب كأنه مضطرب بالحمى.
كان فوق سيقب واسع، وردي كما البشرة، لكنه أمليس كما
البلور.

انلق مارتنيت عثيب، لم يكن يريد أن يرى نفسه مضطرب في
ساعة النهاية، وفضل انتظار أطراف السيد خاكوبو، الممثل التجاري
الذي لم يكن ممكناً تركه يتجاف في الخارج، انتظار أن تلقى أطرافه على
جسد الرشيق الأبيض حفاء الضعيف أهداباً العالج، جدا عن الوقوف
أمام مشيئة العناية الإلهية.

● كاميلو خوسي ثيلا (Camilo Jose Cela)

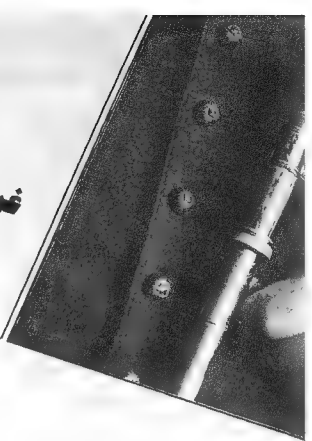
من مواليد ١٩١٦ بغاليتي شاعر، وروائي ورحالة كبير، هو ابن وجوه الأدب
الاسباني والعالمي المعاصر، حصل على جائزة نوبل للأدب لسنة ١٩٨٩ م.

العبد المملوك عشر أكتوبر ١٩٩٨، نهول

١٩٨

غرفة راسكولينكوف للكاتب التركي نديم غورسكيل

ترجمة : حكيم ميلود *



لقد عدت من البرية شبيها بفزاعة غريبة، أو بقميص مرتق يتأرجح فوق جبل. بمجرد عودتي، أغلقت على نفسي في أضيق غرفة في شقتنا باسطنبول.

لقد كان الأمر متعلما توقعت. فبمجرد تجاوز الباب المنفرد للطابق الأول لحمت في مواجهتي دوستوفسكي على الجدران. فوق الفئريينات أين كانت مخطوطاته معروضة. كان ينظر إلى صفحة أسطوانية موضوعية في وسط الصالون، وفوقه كانت الجدران الرطبة الوسفة مهدونة، وضوء أصفر متكرر على النوافذ كان يتلاشى في الماء المضطرب للفتال. من أعلى الجدار كان يتأمل بترسبورغ التي يعرف كل شارع فيها، وكل كوخ قذر كبير، كان يغزو كمترويس القساعات المتجددة للارصفة والدروب السوداء المضادة بفوانيس معلقة في أعمدة مهدونة. هل كان يرى سهم الأيرانية وهو يقف السماء، أو جدار سور قلعة بيزر وبول، الذي اتقى إليه بعد اعتقاله، بحافته المائلة بالقزميد اللامع؟ ربما كان يتتبع كلاً من الجليل على مجرى «النفاء». نهر «النفاء» الصافي الشفاف؛ المياه المتجمدة التي تنعكس عليها الأجراس والقصور المكيّة؛ وعلى سطحها الزلج، دغل من الأحلام. أحلام السكرين ذات الرائحة المتفتنة بنبيذ السوق الجميل، والعلامات للسولات القيمات في أزقة موحلة، والعجايز اللواتي كن يحنفن غسيلهن في الساحات الممتعة لممارات متراكمة فوق بعضها. والطلبة المهوسين الذين يعيشون في أكواخ قذرة أحلام القتالين. في فجر صباح جميل، إنهار هذا الدغل مقرقا كقطعة جليدية حملها التقصف وغمرها نهر النفا. في فجر صباح جميل، عندما قصفت السفينة (فجر) ذات القوهرات العالية قصر (الشتاء)، لم تكن كرنسكي التي غرقت، ولكن السراب للعرب لبترسبورغ، بعد مدة طويلة من ذلك تأمل دوستوفسكي من أعلى حائط متحف باينغفراد هذا السراب في سيبيريا، باعتقل الأشغال الشاقة الذي بقي فيه مسجوناً لمدة أربع سنوات. بينما كان يقرأ الانجيل تحت النور الوامض لشمعان، أو في اللثني، عندما كان يشعل مصباحه ويحنث على أوراقه البيضاء، أو أيضاً في مدن أوروبية بعيدة ضاربة، جلساً إلى طاولة لعب رقعة أرستقراطيون.

حجرت كانت أشبه بفزاعة منها بغرفة «الجريمة والعقاب»

عندما ندخلت إلى العمارة القديمة ذات الطوابق الأربعة الواقعة في زاوية شارعين، لم أكن أنتظر أبداً أن يكون في استقبالي دوستوفسكي نفسه، بوجناته الناحلة، وجبينه العريض، وعينه السوداءوين الغائرتين في مجريهما. ولكن كنت أتوقع أنني بمجرد تجاوز عتبة الباب المنفرد في الطابق الأول، سيظهر أمامي بورترية للكاتب يصلعته التصفية ولحيته غير الكثيفة التي لم تكن تغطي جيداً فمه المزبد أثناء نوبات صرعه. فوق سترة رودينغوت (Rodionov) سوداء طويلة، رأس مثبت باستقامة، حاجبان مقطبان تحت جبين شاحب منتفخ، نظرة متعبة ومتألقة. لقد رأيت فيما مضى هذا البورتريه لدوستوفسكي في موسوعة، وكان هو نفسه على غلاف الكتاب الذي قرأته عندما باسطنبول، في الغرفة القصية المظلمة على ساحة داخلية معتمة: تحت عنوان «الجريمة والعقاب». في تلك الفترة، كنت عائداً لتوي من الخدمة العسكرية، بمجرد رجوعي، انزويت في الغرفة الأكثر ضيقاً في الشقة. كنت أريد أن أبقي وحدي لبعض الوقت. لاستعيد هويتي الضائعة في البرية. لقد عرفت للمساندة. واليأس. كنت مجروحاً في جسدي، وكان ذهني فارغاً، كائنسي نسيبت الماضي. لم احفظ في ذاكرتي إلا بعيدان التوريب في التكنة، والروابي الجرداء المختلفة بشمس الصيف ونور القمر المنعكس على فوهات المناقع. هل كنت مذهباً؟ ولو أنني لم أكن أعرف بدقة ذهني، وقد عوقيت، لأنني ربما! ارتكبت جرائم في غرف ضيقة معتمة، وفي أماكن سيئة السمعة في عسق الشوارع التي تمتد عبر الليل الطويل. ربما أكون قد حضرت جلسات سرية في أقبية متخفية السقف، وشاركت في دسائس تخريبية ولكن في نهاية الأمر كنت أنا من أتلّف.

* شاعر ومترجم من الجرائز.

كان يرى دائما هذا الوم (Chimere) هذا الدغل المتشكّل من الاحلام المتسوجة على نهر النيفا مسوكة بالجلبيد متفكلا ومتفككا حفرّت في ذاكرتي سان بترسبورغ دوستوفسكي وأنا أدور حول الصفحة الأسطورية الموضوعة وسط الصالون. كان لدي انطباع انني أرى كل شيء الفتيات، العجائز الخبيثات، اللوطفين الذين يذرعون البلاطات فوق منظور نسكي (Nevski)، الضباط الذين يقتلون الوقت في أكاديميات البليارد النكتة بخصان السجائر. عربات تجرها جياد يصاعدها البخار من مناصرها تمر بقربي. كان يحرق الهواء الثقيل بفوحان الفودكا. كنت أزرع أسواقا شعبية، أقيّة حقيرة (Tandis) مفسولة بماء المراعين، كباريات يشرب فيها السكارى حتى الموت. كنت أعبر كذلك جسورا ضيقة، أمشي تحت أشجار الزان الجرداء. كان الماء الناضح من جدران هذا الحي القديم اللبني فوق مستنقع ينفذ إليّ قطرة قطرة.

كان يغذي وينشط القلق الذي يسكنني شيئا فشيئا بدأ عالمي يضيق، الطبيعة، الناس، الذكريات تتلاشى، لم أعد أرى البورتريهات الملصقة على الجدار ولا للنحوظات المعروضة في الفيرينيات. تاركا خلفي السطوح المكسوة بالثلج، والسماة الداكنة لسان بترسبورغ، والكائنات السقيمة في سقيفاتهم الموجودة فوق المياه المضطربة للقلل، فتحت الباب القريب من اللانة، وصعدت الدرج الضيق الى الطابق الرابع، حتى غرفة راسكولينكوف.

في الفترة التي كنت أقرا فيها (الجريمة والعقاب) عندنا باسطنبول، في الغرفة القصية المظلمة على ساحة باخلية معتمة، كيف كان لي انني أتخيل في يوم من الأيام ساندب لي لينفرد، وعندما سافقت قليلا باب صالون ذلك البيت الذي سكن فيه دوستوفسكي بعض الوقت، ساصعد الى غرفة راسكولينكوف. في تلك السنة، كنت عالما من الكتنة مجروحا في جلدي، متعبا، وبمجرد عودتي انزويت في أضييق غرفة الباليست. أمي كانت تقول ان هذا الانحسار سيكون مصرا بصحتي العقلية، وأنه يجب أن أخرج كانت تدعو أصدقائي. ولكنني لم أكن أريد أن أرى أحدا. عن الباليست لم أكن وحيدا. سواء في الكتنة أو في غرفتي.

باسطنبول، كنت مطارا بذكرى كتاب مرعب يجعلني قبل أن انام أجلس وترتجف كل أعضائي عندما كان يقبله عادة للحكوم عليهم بالأشغال الشاقة (في تركيا عن بيت الموتى) داخل جناهم الخائفين أين يهذي آلاف الذكور المحرومين من النساء، هناك أيضا وهم يقرؤون من فرائش كانوا يحيطون برأس سريري بجماجمهم المجزوءة المشوهة، وسنداتهم البشعة، وأجسادهم للشجرة الجلودة. إذا ما غفوت كانوا سيدقون للانخفاض علي لاغتصابي أو خنقي. هذه الكائنات النسبية في الضفة الأخرى للعالم لتكفر عن جرائمها، الفاقة للكرامة الإنسانية بكل أنواع الاحترار وسوء المعاملة. كانوا مع تلك أصدقائي. كان يلزماني أن أجتهدهم إلي، وأبحث عن رفقتهم، وأنقاس معهم آلامهم. لأننا نعانى نفس المنة، ونخضع للشروط نفسها. بعد ذلك، تركني في صالي المحكومون بالأشغال الشاقة الذين خرجوا من كتاب

دوستوفسكي وأقاموا في غرفتي. في البداية قل عددهم. وما إن اغضضت عيني، لم يعودوا منتشرين حولي مثلما كانوا يفعلون في جناح الكتنة. كانوا يلبسون خذعة عند الباب، ثم ينزلون في العتمة. شيئا فشيئا كانت زيارتهم تتابع. ما إن تعرفت على راسكولينكوف، حتى عادوا من حيث جاءوا، وانضموا الى الوحدة الباردة للقصة أومسك. وبقيت راسا لرأس مع راسكولينكوف في الغرفة القصية لشقتنا باسطنبول.

كانت غرفة راسكولينكوف فعلا خزائنة، روعي أثناء تشكيكها النموذج الأصلي. كان مضطرب بورق أصفر مغبر، يتقشر بقطع. كان السقف متحنيا كثيرا، مما اضطرني للجلوس على السرير بعد أن تضايقت من السوقف. دون أن أنفض، أدركت مزلاج الباب، وشركت نفسي أقمع في عرق السرير الضيق. رأيت أولا السقف، بعد ذلك العنكبوت الموجودة على الشائط المقابل. بقيت طويلا دون حراك. كان الصمت يسود الغرفة المصانة بضوء رمادي يأتي من النافذة. حينئذ سمعت صوتا. كأنه مسمار يندق في حاجز رفيع. نهضت، اقتربت من النافذة ونظرت الى الساحة أسفل. لم يكن هناك أحد. على النافذة المقابلة، رأيت أصص جيرانيوم مصفوفة بصرد. عادت الغرفة الى الصمت. حينما شركت النافذة وتمددت من جديد فوق السرير رأيت أن العنكبوت مازالت في مكانها. وبعد أن بقيت لفترة طويلة نوعا ما جامدة، تحركت. ثم جرت بسرعة، وأخفقت في فوجات الورق المغير. في هذه اللحظة ذاتها، سمعت صوت راسكولينكوف. كان يتكلم دون أن يرد نفسه كما هيال تلجى من الكلمات. سبل تضخم بانجرف اللوح المتدحرجة الى الودي، الحامل معه كعلا صغيرة «حينئذ قربت نفسي في حفرتي للعنكبوت في زاويتها!.. هل تعرف أن الروح والعقل يفتقدان في الغرف الضيقة المنحنية؟ أه! كم أكره هذا القمو! بعد ذلك لم أكن أريد أن أخرج عددا! كنت أقضي فيه أياما بأكملها دون حراك، دون رغبة في العمل، لم أكن منشغلا حتى بالأكال، كنت دائما متعمدا» (١).

مثلما يا راسكولينكوفه انزويت في حجرة ضيقة بعد عودتي من الكتنة كانت أمي تحضر لي الطعام، فأكلته، ولا أضيبت بيومي دون أكل. بالإضافة الى أنه لم يكن لدي تلك فكرة تنخري. أحيانا كنت أغفو، فأرائني في برية مستندة الى شجرة مستوحدة. في الفراغ الممتدة حتى أقصى البصر. لم يكن يوجد لا بيت ولا أحد. كأن حفيف الأوراق فوق رأسي. مع ذلك، لا نسمة تحرك الهواء. الشمس بقيت جامدة في السم، كنت مسترخيا في الظل، ولكنه لم يكن يغطي إلا مساحة صغيرة. الأرض كانت مغمورة وجذع الشجرة متصليا. وبما أنني لم أكن أستطيع الذهاب الى أي مكان. كنت أشعر بالراحة في أسفلها. حينئذ شظوا للفضاء فجأة. قاطعين الحول، انقضوا علي كتيمة من الجراد، كنت مسحوقا تحت أجسادهم الهم. كانوا يبدون في مخيفين في بزارتهم، بصحتهم المسفرة، وأفواههم الكبيرة جدا. حاصروني في اللحظة التي كنت سأنام فيها. اختاروا الوقت المناسب للانقضاض علي وهم يرددون تنبيهم بعينهم الجاحظة. مستحيل أن أعرب منهم يا

راسكولينكوف: أينما ذهبت كانوا في أعقابى. كنت أحس أنفاسهم فوق رقبتي، كنت أسمع أصواتهم تدوي في رأسي. أنت، إذا ما دخلت غرفتك، كنت تصيح وحيدا، تستطيع أن تتعزل رغم ذلك الهاجس الغريب الذي كان يعذبك، بفنك تلك العجوز المرابية ستتحور. وإن تنفذ نفسك فقط، يقبل بسرعة هذه العجوز المخلوطة الشريرة، المنيعة، ولكن ستخلص البشرية جمعاء، وترتقي إلى صف النخبة كما أن هذه العجوز المرابية كانت موجودة فعلا، ولم تكن وهما. أنا لم أكن لأستطيع الهروب منهم يا راسكولينكوف، ولا فلق رؤوسهم البارزة الأذان لأرتاح. كنا معا في كل مكان. في ميدان التدريب، في المطعم، في الجناح. حتى في الحمام أين كانوا يقودوننا مجموعين مرة في الأسبوع. كان الماء القذر يلطخني بينما كانوا يتبادلون حك ظهورهم بأيديهم العريضة القصيرة الأصابع. في حين كانت قبة الحمام تدوي من قهقهاتهم، ولم تعد الصهاريج ملوثة بالماء ولكن بالرحل. كانوا يبدون بشعبي بأجسادهم الربعة رسواعهم الطويلة، شعر كتف كان يغطيهم، وأنا كنت واحدًا منهم. حيوانيا مثلهم، بشعا أيضا. كنت أخسر في بخار الحمام، أترك جسدي المنهك يقع على البلاطات السفينة. وما إن كنت أبداً في استراحة، حتى يهجموا هارين نعالهم الخشبية. هذا الكابوس، هذه الرؤيا المرعبة كانت تستمر أياما وليالي. أفقدوني القدرة على النوم، تفعلوا بشيئى. بعد شعور في الغرفة التي حبست فيها نفسي بعد عودتي من المكتبة، لم أنجح في التخلص من حضوريهم. كانوا دائما عند رأس سريري، مفترسا بالخصود، كنت أصد ضد الموت، والقتل، في انتفاضات لا تنتهي. هل كانت أخطائي، ثانياتي يا راسكولينكوف؟ هل كانت جراحتي المتقيحة، وتعباساتي المتراكمة؟

فيما بعد تعرفت عليه. في الفترة التي كنت تهيئ مثل مرويبي في الشوارع الموحلة لسان بترسبورغ، عن امتداد الفتالات. إنها كانت أياما لغرض والذهبان. كنت تمشي دون توقف لاسما الجدران الوسفة. كانك كنت تجر في امتداد التيار دون أن تعرف من أين أتيت، ولا أين تذهب. كنت تعبر جسورا، جسورا حجرية قديمة مغطاة بالطحلب. كان ذلك يمتد، عندما كنت تبرز فوق أرصفة النيفا، كان السماع تكشف، أنزاع أفراق وأبيض كان يفتح امامك، ولكن كنت تعود فوراً إلى الأحياء الفقيرة المعينة. كنت تمر أمام أقبية فترة تنقذ بالنيغ، أمام سواقد مكسرة، الزجاج تعكس الشمس الشاحبة، أمام ورشات مغلقة باليماق. هذه العفونة المعروفة جداً من البترسبورغيين، غير الصادرة من البترينف، تخدش أنفك، كنت تتذكر العبارات التي تقوه بها سفيردقايون Syrdyqailon بسفري شيطانية: إنا مفتتح أنه يوجد بترسبورغ أشخاص كثيرون يعيشون وهم يظنون أنفسهم بصوت مرتفع. وبنقبي غالبا بانصاف مجانين. ليس هناك أي مكان تكون فيه الروح خاضعة لشل هذه التأثيرات السوداوية والغريبة في الواقع يست شوارع بترسبورغ التي كنت تشقها طوال اليوم. لكن كنت تنسحب في متاهة وحدتك، وفي روحك المثلثة. كانت للشوارع التي كنت نسي فيها مكتظة وقذرة. كنت تقطع الحشد مثل متعصب سابع في بحر النفاة. كنت ترك خلفك الأطفال الجائعين، النساء البائسات، الآباء

السكرارى. كنت تسير لتهرب من جردتك الضيقة. تسع في حلم، وفي إشراقة متجددة، تسير ليس على البلدان وعلى العالم، مسكوناً بمنزوح نابليون، كنت تحقق التصرفات الجائزة. وكلما تقدمت، كان قصدك يأخذ شكلا، ويضج في راسك مثل ككوت يكسر فوقته، لأنك كنت بعيدا من الآخرين. ومختلفا. كنت تغدو قصدا فريداً يضجرك ووحدة. كلما تقدمت في العمر، كانت الشمس الغائصة للصيف تطلب خطوتك، في هذا الوقت، حين كنت تتسكع هكذا في شوارع بترسبورغ، وحيدا ومصعما، لم تكن تشك أن الصغيرة سونيا الشقراء، كشس النشمال، ستتابعك دون أن تتخل عنك أبداً، وأنت حينما قادك فورك ستسهر محبوبة عليك كسلاك حارس متعلما لم أشك أنا أيضا، في أن بقائي برفقتك فقط في غرفتي باسطنبول كان سيخفف من الرؤى المرعبة التي كانت تغزوني، ثم يبددها كلها.

يا راسكولينكوف لم يحدث أن أدركت، أن هذا العدد، أن أبقي وحيدا، أثناء هذه الفترة، بعيدا عن انظار الناس، ولو في الأوضاع السيئة، وأن أهرب من رقابة عالية. بعد أن تعرفت عليه، فهمت جيدا أصل هذه الرغبة متعلما كتيه (في ذكريات عن بيت الموتى) من خلفك وأعطاك الحياة، أكثر التعزيزات تسوة كانت بالنسبة إليه لا يستطيع البقاء وحده. كما بالنسبة لي في المكتبة. في الانزلال، ولو لدقيقة أو ثانية. أن تستيقظ دائما هناك أحد بجانبك. أو تقسم الله والخير مع الآخرين، أن تنفث نفس الهوا لا بأخوة كاشجار غابة، ولكن بشعور أن الآخر لا يترك لك أية مهلة. أن تفسد دائما أن هناك أحدا بقربك، أن تحيا تحت نظراته وثقله المطبق. وأن تراه يكتأثر. ناسيا فردانيته نفسها وذانيته، أن تنام مع مائة من أمثاله، وتستيقظ مع ألف. في الجناح، في المطعم في ميدان التدريب، أثناء الاستراحات، وحتى في المراحيض. وأن تكون ملتصقا بهم. منذ أنك يا راسكولينكوف دقت سعادة الخلوة والانزلال، في الفترة التي حبست فيها نفسي برفقتك في الغرفة القصية لشقتنا باسطنبول. الآن. وبعد وقت طويل من ذلك، بعيدا عن الكابوس الذي عمته بكتة في البرية، أنا من جديد معك. رغم أن سنوات تفصل بيننا ولكن أيضا الجدران التي ترتفع بين الواقع والخيال، صعب تجاوزها، هذه الجدران، مع كل فتان معك.

هذا الصباح نهت في شوارع المدينة التي تاملتها للمرة الأخيرة بعيد عن أسير، في اليوم الذي نفيت معقلا إلى (بيت الموتى) مسكونا بغيرك بالاشغال الشاقة. في شوارع بترسبورغ التي ستملا أحلامك في المعتقل، وأن تستطيع محوها من ذاكرتك، كم تغيرت الأشياء منذ ذهابك اخذت الأزقة الوحلة، والأكوخ الصغيرة. نفس الشيء بالنسبة للسكرارى الدمين، والعاهرات للسولات. لقد خطت معرات واسعة، وساحات جديدة، والسكان هائلون التراموات والتوليبياسات تتناصب. قضبان المترو تعمي جيئة وذهابا تحت الأرض في كل مكان، هناك تماثيل، وبنابات حديثة. أجمل الساحات الآن ساحة الديسمبريين في الوسط بيار Pierre الأكبر، الرائي، يشجب حصانه الذي يكاد أن يثب بقرعة فوق النيفا حتى الضفة الأخرى، الحصان ينتصب بنشاط فوق القاعدة. لذلك

منشئ بفرحة أن يخلق في سماه الحي الذي يحصل اسمه. ولكن السذنب الضخم الحصان يشده إلى الأرض. مانعا إياه من الارتفاع إلى السموات منذ تلك النافذة التي فتحتها روسيا على أوروبا. منذ ذهابك. حدث كثير من التغيرات في هذه المدينة التي بناها بيبير الأكبر بمساعدة مهندسين غربيين. مثلاً خدمت تزارتريم Tsarytsin وسميت الآن فولجوجراد Volgograd، بعد ستالينغراد، أصبحت سان بترسبورغ ليننغراد. إنها تحمل اسم الرجل الصغير ذي الجبين العريض. الذي حالما نزل في محطة فنلندا Finland من الأرض الروسية. لأنه في يوم من أيام أكتوبر، لم يتغير فقط مصر هذه المدينة. ولكن مصر روسيا كلها. في يوم من أيام أكتوبر عندما خطب في الجمع المتجمهر في سمولني Smolny قائلا (اسم لم يكن الاوان قد آن بعد، وغدا يكون الوقت قد فات، فإما الآن أو لا) تغر مصر السورب الأوكرانية الممتدة، وأيضا مصر ضفاف إرتش Irtys التي أمضيت فيها عقوبتك، السفينة (فجر) قصفت قصر (الشتاء) الآن، وقد تحول إلى متحف. بقي عند المصيف. بينما كنت تعبر متجذباً لشوارع المدينة نحو المعتقل السيبيري لم تكن لتعرف أن سان بترسبورغ ستسمى فيما بعد ليننغراد ولا أن تخمن في رعب الأيام التي ستقضيها في هذا المعتقل المثل على الارتش. مدافع السفينة (فجر) لم تعد مصوبة باتجاه قصر (الشتاء). ولكن باتجاه فندق سيحاي ذي بياض لامع، تنعكس واجهته في (النيقا) الذي لم يتغير. مياهه مازالت دافئة، وقطع الجليد تشف الأنهار تعيش أطول من المدن. لاشك أنك فهمت ذلك أثناء الكورفيات Les corvées على ضفة الأرض في الأربعين درجة تحت الصفر. هكذا، إذن يا راسكولينكوف سرت على طول الأرضة التي كنت تدرعها سابقاً. سماء نرقاء شاحبة اكتشفت أمامي، وعالي اتسع. متجاوزاً السفينة (فجر) اتجهت إلى الضفة الأخرى، سرت بمحاذاة قصور مهيبية، وحدائق مرسومة بحيط الشاقول (Cordon) نظرت إلى ناحية قلعة بيبير - وبول، مازالت تطل على القرميد اللامع الذي يغطي حافة جدار السور، شمس الشمال الألفية إليك. أشياء كثيرة تغيرت منذ ذهابك، يا راسكولينكوف، ولكن المدينة بقيت. إن المدن تعيش أطول من الناس. أطول من البيوت والغرف. لاشك أنك فهمت ذلك عندما كنت تصارع نفسك بفرقتك وأنت في قمة اليهذان. أعلم من الآن فصاعداً أن الناس لن يبدوا يائسين تحت الأضواء الساطقة للكباريات، إنهم يؤمنون بمستقبلهم. ولكن قطع السمك فوق الصخون مازال لها دائماً المظهر الحزين، وإذا كان سفيدريغاييلوف (Svidrigailov) يريد الانتحار اليوم، فإن كايا يشعل ما ذليل قصير، سيستطيع من جديد عبور قارة الطريق أمامه. أعرف أنك، بخلاف سفيدريغاييلوف لم تكن تريد الاعتناء على حياتك، ولكن على حياة المربية. بالأخص متحملاً الساطور لا بهيف قتل فقط، ولكن من أجل ذاتك. لكي تؤكك حريتك. الرأس المحب للمرأة الخبيثة سقط كرامة. ورأيت الدم، الدم الساخن يرشك.

في الوقت الحاضر، إذا كان هناك من يستطيع معرفة الفكرة التي كانت تشرك وكشف القاتل وراء الكائن المنيء بالحب، فهو أنا بالتأكيد. لأنني نظرت طويلاً إلى الرجال الذين كانوا يحاصرونني - بنظره هذا القاتل، ملك، لم يكن لأقدر الهروب منهم ولا أن أبقي وحدي. إنها الأيام

التي كانت فيها غريزتي في البقاء تتحامل على كل شيء. هذه الأيام اللامنتهية مرت في البرية بفضل استطعت أن أجد الراحة، عندما تركت ساطورك يسقط فوق رأس المربية، اختفوا بإجسادهم الفاتحة بالعرق، وأنذامهم المنصبة كاشرة من كل جانب من رؤوسهم للجزيرة. أتت من قتلهم، يا راسكولينكوف إنهم كانوا أخطائي وتائباتي، جرحي المتقيحة وتعامساتي المتراكمة إنك أتت من قتلهم وبالقضاء عليهم، خفت عني. بفضل استطعت أن أجد النوم والهناء استطعت أن أبقي أختاً وحدي. استطعت أن أتأكد نفسي. أتت ذهبت للقائهم من أجل استرجاع هويتك الضائعة في بترسبورغ، وأصبحت واحداً منهم، تغيت نفسك في جناح بيت اللوتي، حيث كانوا ينتشرون. لا أحد من القريبين منك فهم الدافع الحقيقي لتصرفك، يا راسكولينكوف ولكن أنا كشفت في وضع النهار بالفرقة الطالبة على ساحة معمة بشقتنا بأسطنبول. الآن وبعد سنوات من ذلك، في هذه الفرقة التي لمي امتداد لفرقتي، اعتقد أنني أسمع صوت أمك بولخرييا ألكسندر روفنا Poulkheria Alexandrovna المتجبة مائي مسكن حرك لك يا روديكا كأنه تابوت. أنا متأكد أن هذه الفرقة هي من الأقل نصف السبب في كابتك. راسوميشين ينحني نحوي ويهيس في أذني: «هو نكل طالب فقير أصبح لا يعرف من البولس، والنورستينا (الوهن العصبي)، شاب فخور، واع بقيعته، وقد أمضى ستة شهور مقبورا في زاويته، دون أن يرى أحداً، نعم، بعد وقت طويل من ذلك، متعمداً فوق سريرك في غرفتك نفسها، فكرت فيك، يا راسكولينكوف أتخيل نظرتك السذكية. اللامع الدافئة لوجهك الطويل، وجسدي يتكوى من الألم في الفرقة القصصية عندنا لاسنبول. مهاجماً بالكوابيس، ينجدب إلى العزلة. بعد قليل سأمخرج من هنا. عندما سيأتي حراس المتحف ليفلق الباب بالمفتاح، مسجد السرير فارغا. بعد قليل سأهبط الدرج الضيق الذي صعدت منه والتحق بفندقني، وغرفتي الواسعة في لفند أفروبيسكايا (Evropeiskaya).

قديم غورسيل

كانت يوضع على رأس الصلصالية الجديدة في الأدب التركي. وهو من موليد ١٩٠٦. يعيش في سفاه الجاريس التي انتقل إليها منذ ١٩٧٢ بعد الانقلاب العسكري في وطنه حيث يعمل باحثاً في الجمعية الوطنية البحث العلمي (C.N.R.S.) ويدرس في السريون. من بين أعماله المهمة روائيه (صيف طويل في اسطنبول) ومجموعته القصصيات (الرائب الرائد). (الترامواي الأخير). يشغل ضمن مناهات الترحال والصنن والمزلة. ويكتب منه الحالات عبر مجلة شعريّة تتورغل في عصر الدواخل النفسية لبطلة /إبطال/ من خلال عمل شفاف للذاكرة وهي تؤث بتوثيقه الجليل.

في القصة التي اختارها من مجموعة (الرائب الرائد) والتي عنوانها (غرفة راسكولينكوف) يفرض الكاتب تجربة في استنساخ للماضي يسود مساره الأدبيات. يعبر (راسكولينكوف) لبطال روائية (الجريدة والمطاب) لوستوفسكي، وأجواء للفن السيبيري في روائية (تكريات من بيت اللوتي) يحاول الكاتب أن يجد الخطب الروحي الذي يربط بطله بأخيه يعيش تشظي الذات بين اللغة التي تدور فيها متحف لوستوفسكي، وبين أرضة الوحشة في وطنه حيث تمثل الخدمة العسكرية غربة يضر فيها الكائن موصافاً بمفهوم دورير ميزيل (Mozel) ويعود فارغا إلى من رزين الهذيان.

إن هذا الرائب الرحال (Nomade) بمثابة يمل تحاوراً بين رؤيتين متباينتين لا سيه فيها إلا اللغة القديمة والقيدين المرحب. حيث خبط أرباب وحده يضيء خراب الدج وجنونا الجمل

نداء النمر

لؤي حمزة عباس *

والآن

ماذا تقول يدك؟

التي انتهت بها والطريق الذي قادك ، حيث الرمال تؤدي الى مدن والمدن الى فسحات ، فتعرف بأنك في طريق الحكاية من دون أن تعلم . هل أنت في بدته أو في منتهاها؟

في الصباح التالي سترى خطا مستقيما من البجع يمشي مزحوا على الرمال فيذهلك المشهد بفتنة الطيور الغريبة المتتابعة وقد امتدت السماء فوقها بزرقتها الشذرية، ستتزل بندقيتك السوبرتغ عن كتفك اليسرى ، وكنت قد تعلمت أن تحصل على طريقة عرب الصحراء ، أفقية على الكتف ويدك تمسك ماسورتها الموجهة الى الأسفل، كنت مأخوذا بقوة المكان وسطوته وأنت تحاول أن تحدد ما فكر به (ولفريد ثيسيجر) في مثل هذه اللحظة وهو يتأمل في زمن بعيد على رقعة الرمال ذاتها أو على غيرها سريعا من طيور البجع، وتحدث نفسك أنه ربما حاول أن يتذكر ما ورد في الانجيل عن البجع البرية.

سيكون من الصعب أن تتبين من كان يتحدث ، ولن يعود هذا الصوت بلهجة البدوية الصارمة وهو يتنقل طليقا فوق الرمال ، متكررا بايقاع واحد في أصوات لا انتهاء لها، ما إن تتلاف أنفاس الصحراء بنكهتها المرة في صدور أصحابها حتى ترسم لخطواتها ملأنا فسحا لن يكون بمقدور خطي إنسان واحد أن تلامس قاعه أو تقتح باهتران قامته المتصل على ظهر ناقته مغاليق الرمال وهي تعبر فلاة إثر فلاة مجدولة في غيب الصحراء للطلق برعب كائناته العادية، فيعلم ، عندئذ ، انه قد غار بعيدا في جوف الصحراء حتى غدا من الصعب عليه أن يدرك المعاني الشفيفة لتغيرات ملامح الدليل، لانفتاح منخريه إذ يستاف في هبوب الرياح نكهة منذرة ولارتجافة جفنه المحروق وهو يترصد بجذر السحالي قلنات القدرة الرملية وممراتها المبهمة قبل أن يشد على ناقته

عن مدن غربية ستحكي، عن أناس بعيدين ، عن رجل بقعة خاص ينزل سلما اسمتيا يؤدي الى نهر، يتوقف على إحدى الدرجات ثم يخلع قبعته ويضعها تحت إبطه ليخرج، باليد نفسها ، شيئا ما من جيب بنطلونه (قنينة أو رسالة ، أو شمعة ، أو صورة فوتوغرافية) ثم يلقي به الى النهر، سيلقطه ، بعد أن يختفي ظل الرجل من على سطح الماء، أناس لا يتذكرون ويعرون بلا ذكرى ، ليخوض عبيد بخيلهم في النهر حيث تنتظرهم في الجهة المقابلة خناجر نصرة معقوفة لامة الحواف، ثم يتبعهم جمع من القتل بجراح بليفة طازجة، ثم تحكي عن جموع السحرة وهم يوفدون قطعانا من القط البرية ويلوحون ، لايديهم المنفصلة معنى واحد، تلتقطه من بين الجلبة الحيوانية وتقول: إنهم يصرون على أن لرغباتهم حياة أخرى، ترد بعد ذلك مبهتسا : يا للسحرة كل ذلك يحدث قبل أن تعبر الصببة من أدنى الخنصر في يدك اليسرى الى أعلى السبابة في يدك اليمنى، تتبعها رياح الحقول المحروثة والغابات وهي تمر بهلف، وغرفة ماكينة سقي ، وكراج متروك، ثم تقتح بابا خلفيا وتدخل منزلا، ستأثره القرمزية قديمة لكنها مزهرة ولامعة، الفتاة ستصعد سلما خشبيا، يدها تمس البرابزين بإلفة بادية ، وتضي هادئة الخطى الى آخر غرف الطابق العلوي فتفتح الباب وتدخل أمام المرأة تستعجب لنداء الحقول الجروقة ونداء الغابات فتفك أزرار قميصها ، تمنح عريها لنساء الغرفة، هكذا تقول الحكاية، كما تقول أشياء لا عد لها عن مصايب واغراءات ، عن خيبات ودساس، عن مذابح تصورات، عن طقوس لن تتم إلا في راحتيك ، ثم تعرف الطريقة التي تنتهي بها الحكاية ، والطريق الذي يؤدي غالبا الى حكاية أخرى، هي صورة الأولى أو صداها ، بالطريقة

* ناس من العراق

ويستدير ليعلم ما لم يؤمن به ذات يوم من أن الصحراء لن تتخلل عن أبنائها أبدا.

تعلم أن (ثيسيجر) قد تحسّس ذلك منذ أكثر من نصف قرن، وهو ينطلق عبر الصحراء التي رآها لأول مرة وشعر بها: شهباء وكثوما وقاحلة، وتعرف في أحضان الربع الخالي القاسية على الكيفية التي تبدل الرمال فيها أحوالها فتلبّس لونا بعد لون، وتتحدث عن أسرار حياتها بالف لسان، وتفتح أبواب مودتها القاسية فيهم المرء في عجيب متاهاتها، يقوده في ذلك أدلاء مديون ساحبين وراءهم خطى العشرات من مريدي الصحراء وعشاقها الجهولون إذ تلبّس خطاهم فوق رمال أبدية بعد أن تختلط ظلالهم في انكسار أشعة الشمس المبريرة فينبستون في سكون الرياح ليستمعوا لنداءات أسلافهم طرايق الرمال وهم ينادون بعضهم عبر الفيافي والأزمان .. لن يكون بمقدورك أن تتبين بوضوح لن كان نداء الليلة السابقة: هات البندقية، ابن قبينة، فقد تلاشى الصوت في امتداد الجهات قبل أن تتمكن من معرفة لهجته جضمية كانت أم عُمانية أم هي لهجة أعراب الربع الخالي الذين تستند إلى اكتافهم الصهراء، سيكون الصباح ثقيلًا، لكأبته جسامه تثيرها رياح الشمال الشرقي القارسة، وسيجمع ابن قبينة حبات تمر وفتات خبز متروكا من الليلة السابقة .. لن تفكر في السنوات التي تسلفها أصابعه وهي تبث في رماله الليالي لأنك ستكون منشغلا بإحساسك المرير، يوهنك شعور طاع بأنك تقود أدلاك، دونما دليل، إلى الموت.

تتمدد على الرمل، بعد ذلك وتراقب نسرا يحوم تحت السماء الغبراء، عند الظهر يستمررون بهياكل جمال نافقة وتكلمون مسيركم بلا أدنى إشارة أو اهتمام حتى تبصروا تلالا عالية على طيات رمالها آثار خطى حيوانية تراها النياق فيلوع رغائها، ثم تأخذ الرمال بالاتساع كأن أيد خفية تسحبها إلى أعلى، تنظر حولك فتلظ أن التلال الرملية تسد دونكم المنافذ وتغلغل الفلوات وهي ترتفع ببطء وهدوء مستجيبة لقوة اليد الخفية وتخبيلها تكاتف حتى لا يعود بإمكانكم رؤية الطرق. لن تتمكن من العودة مهما حدث. قبل أكثر من سبعين عاما قال (ثيسيجر) ذلك، بعد أن تاه مع أدلائه في الصحراء ولم يعد يرى أمامه إلا حائطا من الرمل.

في حائط الرمل ستبتقي الفجوة عميقة، بحجم قبضة، ثم تأخذ بالاتساع كأن ريجا عاصفة تمر خلالها حتى يصيح من السهل لرجل المرور عبرها. تسكن النياق، ويصمت

الأدلاء، وإحساسك المرير ذاته تتقدم باتجاهها مدفوعا بشعورك الخاض بالصحراء وهو يتجدد من (ظفارة) إلى (رمل الغافة) حتى (صحراء غنيم)، فترى النمر وقد تجسد بطيء الخطى من بين الموجات الرملية لينتصب وسط الفجوة، تثبت قدماء الاماميتان على الحافة ثم يندفع بشراسة إلى أمام.

يتساءل ابن قبينة

— وش انتشوف يا صاحب؟

ويتقدم النمر خطوة أخرى فتعلم أن ليس بإمكان أحد غيرك أن يراه ويتحسس القدرة الحيوانية الصامتة وهي تطبع آثارها على الرمال بعد أن توغل ونظر لحظات ثبتت فيها عيناه باتجاهك، فتعرف أن حضوره نداء لك وإن عليك أن تستجيب، دونما إرادة للنداء.

سينسحب النمر فتبعه مأخوذا بقوة أقدامه وهي تنتقل بلا صوت، وبحركة جسده الرشيق إذ يندفع، أو ينحني أو يستدير، وهي تنتمي انتماء كاملا لما حولها: للواء والريح والرمل، كأنه بقدرته الحيوانية العجاء تجسيد لإرادة تلك العناصر، نيتها القوية القادرة وقد انبعت من فجوة في الرمال، سيستمر اندفاع النمر وتستمر بمشيك وراءه ناسيا السبورتنج أقيية في يدك اليمنى من دون أن تعيدها على كتلك فتظل هائلة، خارج وظيقتها في الصحراء كل شيء في مكانه: الحجر والبشر وزهر الرهات الأبيض وذرات الرمال،

لذلك تمتلي الفلوات الفسيحة بأشائها القليلة وتحيا إلى الجهة الجنوبية ستري المنحدرات المعشوشبة والغابات والأودية الظليلة قد امتدت حتى سهول (جريبب) وإلى الشمال مباشرة ترى انحدار مساحة من الصخور السوداء والرمل الأصفر إلى الربع الخالي، ثم تتطلع فقجد الصبراء منبسطة أمامك تمتد ألفا ومعمعات ميل حتى البساتين المحيطة بـ(دمشق)، تهب نسمة صحراوية حولك فيتراءى إليك (قصر السعادة) منبثقا من الرمال بشرافته الواسعة، وأبوابه العالية أسبجت المظومة بقعود من لبلاب جري، ثم تلتفت باتجاه النمر مدفوعا برغبتك لأن تجد لكل ذلك معنى فتراه وقد انحرف ليتوقف عند قدمي بدوي يرتدي غيابة بيضاء، ذراعه اليمنى تستقر على كتفه اليسرى رافعة ذيل عياله، كان ينتظر التفاتتك ليؤزل يده ويترك العيالة لشية الريح، ترتسم على شفثيه ابتسامة إلفه ويقول:

— مرحبا يا صاحب.

كان وجهه قد بدا لعينيك أدكن السمرة بلاملح مخفوة،

لكنه مع طيف ابتسامته صار أشبه بحجر كريم في ضوء
ال فجر: صليبا ، وأفر الجمال.

قال :

— تأخرت هذه المرة يا صاحب.

كان يودك أن تقول أنك لم تطأ رمال الربع الخالي من قبل
لكنه سبق كلماتك بعد أن لح ذهولك واقترب ليقول بصوت
خفيض.

— ستقول أنها المرة الأولى التي تجيء فيها، ربما قلت أنك
أول من يجوس خلال رمال الربع الخالي من الغراب ، وأول
من يخط الخرائط لطرق الصحراء ، لكنت تعرف من نداء
النمر ومن ذكرى (قصر السعادة) أن الصحراء بلا طرق ولا
خرائط ولا أسماء ، كان اسمك في المرة الأولى لورنس ، وعن
مشارف الصحراء أسمعيت نفسك لورنس العرب، وفي الثانية
عدت مختلفا باسم ثيسيجر ، ولفريد ثيسيجر ، أحفظ الاسم
على الرغم من صعوبة ، وها أنت للمرة الثالثة وقد ناداك
أولادك بالصاحب. ستجيب إحدى غرف (قصر السعادة)
الكثيرات اسمك الحقيقي بعد أن تذهب فقد ناديتك مرات
بالصاحب، هل تذكر ذلك؟

كنت تراه رشيقا، صلب العود ، طويل القامة مثل رمح
مغرور في الرمل ، وتشعر به غريبا بملامحه المنحوتة
ونظراته النافذة وهي تقرا عينيك وتستجلي في ارتجاف
أجفانها حلز الغريزة الدائم من طوايا الصحراء ومفاجأتها ،
تكتم إحساسك بالغربة متساخلا:

— هل دخل الاثنان (قصر السعادة) من قبل ؟

— كما ستدخله الآن لترى ما لم تره في المرات السابقة،
ولتستمر الصحراء في إطلاق ندائها مرة بعد أخرى..

أمام باب القصر ذي الخشب اللامع الصقيل ستقفان ثم
يرفع يده ليفتحه دافعا أحد مصراعيه الى الداخل ، فترى أن
اليد لم تكن تمس خشب الباب حقا، كانت تدفع المصراع بغير
جهد ومن دون أن تستقر عليه.

— لقد بناه أحد أمراء العرب ليكون القصر الصحراوي
لملكته، قلت ذلك من قبل ، وأقول لك الآن بأن سموه شاء أن
يكون قصرا يتيما لا تزين له بين عجائب الدهر وغرائب
الأمصار، فقد زعموا أن طينه معجون بعصير الزهر والدم
والافكار.

هنا سيكون لصمت العشاق معنى، ولنظراتهم معنى،

ولارتجاف شفاههم معنى. هنا لن يكون بمقدور أصحاب
القلوب السوداء أن يشموا شيئا ولن يروا غير الفراغ، وهم
لن يفكروا بالصحراء الممتلئة في فراغها القاحل لأنهم
سيكونون في غرفة البنفسج ، الغرفة الواسعة التي بلا باب
ولها رغم ذلك رائحة تنفسج في المساء... وهنا الغرفة التي
يتيه في أعماقها السادة ويهيم في أرجائها العبيد ، الروح
وحدها تحوم في سمائها فتية في احترابها الطويل أنها الغرفة
التي لن يكون فيها سوى الرائحة القوية المدوخة، عرفت؟
رائحة الحرية التي تملأ منذ زمن بعيد غرفة الصقور.. وهنا
سيكون لك أن تنقسم ربيع الجهات وتحسه غامرا بفتنة
المجاهل والمغاور والمفاوز والشعاب، إنها الغرفة التي لم
تقتح لسواك هي ذي الغرفة التي ستعلن اسمك أيها الغريب
لأنها غرفة الغراب..

سترى ذلك كله يمور في راحتك، وتسمع حكايا الأعمار
والأرزاق، والوسواس والأسال، وتمر بمن لا عد لها،
وتخوض حروبا ، بعدها تحكي عن رجل يخلع قبعته
الخصوف، يردن إلى ماء النهر ثم يغط القبة فيه ليملأها ميلا
إلى رأسه، سيتأكد بعد أن يسيل الماء باردا على عينيه بأن
شيء يخصه سوى اللحظة التي يرنو فيها وهي لحظة زائلة
لاربي، سيتقل تصوره البسيط عن النهاية صدره فيجلس
على إحدى درجات السلم، أو سترقي الدرجات ، بحكم
التصور ذاته ، ليغيب بظلمة جاء تحت أصبع أو في خبط من
خطوط يديك ، وكذا الأمر بالنسبة للعبيد بعد أن خاضوا
النهر يخيلهم عابرين إلى الجهة المقابلة حيث تنتظرهم
خناجر قصيرة معقوفة لامعة الحواف، سيعود القليل منهم ،
بعضهم على خيول ، والبعض الآخر راكضين ، عندما
يصرون على ضفة النهر يخرون مخنئين بإحساسهم
الباهظ بالعبودية ، هذا ما ستعلمهم الخناجر، أو ما تثير
خطوط يديك إلى أنهم بطريقة ما سيتعلمونه ، ثم يرجع
السيرة بلا قط بركة ولا رغبات وقد يمر فتى من أبنام
اليد اليسرى عابرا خطوطا قصيرة وطويلة ، رفيعة وثخينة ،
طولية وعرضية، كل خط يعني ، كما تعلم ، عقبة ، جبل ، أو
حيوان ، أو نار.. أو صورة الفتى وهي تتكرر إلى أعداء بلا عدد
حتى يصل إلى منزل الستائر القرمزية ويفتح الباب القديم
ثم يضعف السلم ، وبعد أن يلج الغرفة تخبره المرأة عن نداء
الغابات فوق صدر الفتاة الطليق.

هل تقول الحكاية ذلك كله؟

هل تقول يدك؟

جمرك تحت الرماد

بالحجة حسين *

أفراد الجماعة الإسلامية المتطرفة..

ضغطت بيدي على خصره، ماسح الأحنزية يدق على صندوقه، يضيء الجرسون لبات المقهى، طفل يضع كيس مناديل ورق على التبريزة المجاورة، وأنا أقرأ له «سوف نذهب معاً إلى دير مارجرس والكنائس السبع والخالتي سعاد قاخوري لتطعمنا القربان»، محبة تتأبط ذراع رجل وتلتف حولها.

«محمد يرفض التعامل مع المسيحيين لأن الشيخ قال لهم أن المسيحيين يكرهون المسلمين، لذا فهو لا يتكلم مع جاره المسيحي، ولا يشترى من مسيحي».

هنود حمر يهرولون فلسطين، وعشاق يهرولون أرواحهم، أنامل تحسس امتلاحي به نار حنونة تسري في الفراغ بين جسدنا، نصوص فرعونية على جدران المعبد، نصوص الرغبة على جدران بيتي، وساعة في الظهيرة هي الساعة وأنا ذاتة بين أعطافه.

«المجموعة الأولى من المتطرفين هاجمت عيادة أشهر طبيب في ديروط، ويعدى برزي النحال، عمره ٦٥ سنة، هاجمه شخصان ملثمان، أحدهما راقب مدخل العيادة والآخر أراده قتيلاً».

لذة تقطر العرق من مسامي ليجري نهر على مفترس المفضدة، حولت مجرى النهر بأصابعي منذ ثلاثين عاماً سالتة وأنا قابضة على يدي: هل ستعطيني حقنة يا دكتور برزي؟ ابتسم وقال: لا، سوف أعطيك عليّة الوان.

نعيم يترقق على جلدي وروحي.. العق شفتي وأقول له: جمرك تحت الرماد.

والمقهى مزدحم بالجالسين.

~ الفقرات للوضوعة بين الأقواس متقولة حرفياً من نشرة منظمة العفو الدولية ومن جريدة الأمل في ٢٤ يونيو و١ يوليو ١٩٩٢

في الصباح الباكر من يوم ٩ شباط/فبراير ١٩٨٨ كانت أنا اليزابيث بانياغوا موراليس تنتظر بين رتل من الزبائن أمام مخبز حيها في مدينة جواتيمالا، عندما قبضت عليها مجموعة من رجال مدججين بالسلاح يرتدون زيًا مدنيًا، وأوسعوها ضرباً وأرغموها على ركوب شاحنة بيضاء مقلدة ذات نوافذ معتمة..

لم يتحرك أحد من أفراد الطابور خشية أن يضع دوره، تطلع كل واحد منهم إلى الآخر، وعندما التقت عيونهم تكسوا رؤوسهم لأسفل وحقوا بائع الخبز أن يسرع.

مقهى فينكس يشارع عماد الدين مزدحم بالجالسين، نساء ورجال، رجال ورجال، فتيات وفتيان، وأنا وحبيبي، مصوته يردد مع عبدالحليم حافظ أغنية «أنا لك على طول، خليك ليأ».

في ذلك الصباح ارتدت «أنا» فستاناً أزرق به اتساع قليل عند ملتقى ثدييها، وبدون أكمام، لفت عقداً أبيض حول عنقها وتأملت صدرها النازل في المראה، وضعت مشبكاً في شعرها الأسود الذي يكاد يصل إلى خصرها النحيل، وتوجهت إلى المخبز في محاولة منها لتضليل المخبر الذي كان يتبعها كانت على موعد مع «أدريان غويرا» ووكاره رئيس اتحاد الطلبة الجامعيين في بيت هوزيه سوتز، أعدت «مرسيدس» زوجة «هوزيه» دجاجة واشترت زجاجات من البيرة احتفالاً بالعاشرين.

«عز على جثة «أنا» بعد يومين وعليها آثار طعنات، وعنقها مشرط إلى درجة كاد فيها أن يقطع رأسها. كانت أنا من العناصر الطلابية النشطة، لذا فقد تلقت تهديدات متعددة بالفشل».

لا أحتمل ملابس على جلدي، قلت له: عزني، أحملني إلى المفضدة، خلص الجسد من أفتنته الثقيلة، ضجيج الأتوبيسات يملأ الشارع، سمعنا أذان المغرب من الجامع المجاور.

«محمد لا يشاهد التلفزيون لأنه لا يوجد عنده تليفزيون فهو يعيش مع أسرته في حجرتين من الطوب اللبن في قرية صنوب مركز ديروط محافظة أسيوط، ويصلي يوم الجمعة فقط في جامع القرية، ويسمع كلام الخطيب في الجامع... الخطيب أحد

* قاسم من مصر.

رغم كل شيء.. كان زمنا جميلا

زيد بركات *

- ١ -

وأبكي على صدره.. ذلك أنه ولد في عصر الاسطوانات ، ولد في الستينيات الشعبية التي منذ ولدت لم يعد للكون من لون ومن مسحة جمال متبقية

- ٢ -

نشأت وحيدا وناحلا ودون حماية في مخيم يقع على أطراف العاصمة الأردنية عمان ، كان يسمى مخيم شطر ثم أصبح «مطين» ولا أدري ماذا سيصبح اسم ما بعد.. آنذاك : أقصد في عصر نهاية الاسطوانات قبل ربيع ١٩٩٠ نظرات وكبريت حافيا تحت سماء الله ، دون رضا كاتنا والبرقع تحتي

آنذاك ، كنت أسمع جرس الكنيسة يقرع كل أحد، وكنت أرى الزهور في الجبال كحريق يشتعل أما الآن فإن أحدا لن يصدق ذلك القفال. إن أحدا لن يصدق أن مخيما للأجئين الفلسطينيين، حيث المنازل التي على عجل بنيت، المنازل الكثيرة المكتظة بالولادات المريعة، حيث المقالز تتحول من خيمة إلى مأوى للجنين، وحيث الشوارع مليئة بظلال الأسن، إن مكانا كهذا يمكن له أن يحتضن جبلا أو اثنين يمتدح بينهما ربيع دائم طيلة فصول السنة، غير أنني أصدق ما أكتبه، ذلك أنني رأيت ، ولقد رأيت ربيما يتجور على جبل ، وسمعت جرس كنيسة يقرع كل أحد ، ورأيت أطفالا يلعبون بالقرب من مدرسة شطر، تلك التي أسسها مبشر الماني وأطلق عليها اسمه لرعاية الإيتام دون هدف سوى المحبة التي هي قوة كالوقت.

آنذاك : رأيت شابا يحمل جهاز الاسطوانات ويضع على العشب على ذلك الجبل ثم يشغل الجهاز، كان الفتى في ضجعت

ولدت في نهاية عصر الاسطوانات ، عرفت في صغرة توضع على الجهان الخاص بها، ثم تدار .. آنذاك ينطلق الصوت دافئا وعذبا لسا أسياذ الغناء الناك وفي حياتي كلها فيما بعد، فهم . بنعم عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وفيروز ، كانوا يتسللون خفية لكن بعق الى الطبقات الأبعد غورا وأرضي وكالجنود لم يغادروا ، بعد مكانهم في تلك الاغوار السعيدة

بحد شتوات قليلة في بداية السبعينات ، اختفت فجأة وبشكل غامض ، تلك الاسطوانات وما قد جازت عتية الثلاثين الكنية وتزوجت وأنجبت وكشفت كتابا وسافرت الى اقطار، ثم أحلم بالسفر اليها يوما .. ها أنا ، الآن ملي بالحنن ، ذلك أنها ذهبت الى الأبد من هذا العالم الذي يتغير فيه كل شيء بسرعة مفهومة.

- ٢ -

أكتب، لأنني أريد أن أستمع بالكتابة ، أريد أن أكتب، وهم أكثر يتكون من أجل إيصال رسالة ما، أو لجرد الزهو ليس إلا، الأمر بالنسبة لي مختلف : أكتب لكي أتخفف ، لكي أتسبب في القاع السحيق كصوت عبد الحليم حافظ الدائي والمألوع بمسحة الجزن النبيلة، أقصد ذلك الصوت الذي كان ينطلق من الاسطوانات ثم يتسلل بعذوبة لا تضاهي الى الطبقات الأعق والأبعد غورا من حياتي وأرضي.

أكتب لكي أرتي ذلك الزمن الغابر ، المنقضي كقطعة تمت ويدين مغسولتين من دم المخلص، ذلك الزمن الذي عرفت فيه لكن جميلا على نحو طامع ويافع الفتنة، أكتب لأنتمش ذلك الصغر من طينه ويؤسه، كي أراه ثانية أمام عيني.. فأحضنه

* كاتب من فلسطين.

أحمد الحليش نشر : أكتوبر ١٩٩٨ ، زهوس

يدفن رأسه في العشب ركلًا، الفتى أخذ يصرخ من الألم، ثم أخذ يركض، فيما خلع الرجل عقاله وتبعه وهو يضربه به على مؤخرة رأسه وظل يركض حتى غابا من المشهد.

ماذا حدث بعد ذلك؟

ظل جهاز الاسطوانة في مكانه، وظلّت الفتاة مسعورة في مكانها. فبعينين تائهتين كأنما طلي في شرك مليف، أمم المظرب فظل يبت تحوّل غير الاسطوانة بصوت خفيض كانت الأغنية عن الحب عن الحب فقط، كانت الأغنية عن الغراق وما يخلفه من أسى، كانت الأغنية لعبد الحليم حافظ، ولم يكن مصر الشاب بعيدا عن ختام الأغنية الحزينة، ككل أغاني عبد الحليم، حيث الحزن شفيف، وبثيل، حيث الحزن حصان جريح على رأس جبل، حيث الحب نفسه مجروح كذلك الشاب بالضبط، ذلك الشاب الذي لم يهتم إلى اللحظة سر ضجعته تلك، وسر مكانه الخافت فيما رأسه مغمور بالعشب..

- ٦ -

لنتأمل ما يحدث.. بدأت بالكتابة عن الاسطوانة ثم انتقلت إلى ذلك الشاب، في العرصة من ذلك هناك الصوت العذب، والوجه العاطف، في العرصة من ذلك بالضبط هناك عبد الحليم حافظ، لكن أين الفتاة نفسها؟

الفتاة تستدير ثم تنزل الجبل بخطوات طفيفة ومتعاقلة، ثم تسرب خطواتها بين الخيام الفقرة إلى أن تصل إلى خيمة أهلها، إنها غافلة عن الصراخ.. حتى أنها لم تلتصق صوت البكاء الذي كأنه صوت جوقة في مسرح إغريقي، وإن تدخل وقبل تلم بالوضع يفاجئها صوت أمها طالباً منها الهرب، وإن تنقلب خارج الخيمة بدع غريزي، تتبعها السكين طعنة في الظهر، فتمتعت الفتاة بعينين حزينتين ورجاء يائس، ثم طعنة في الظهر وقد استذكر القاتل وضمتها إليه من نصف الطعنة ثم طعنة في العنق، وإن ذلك ينطفيء البرق الذي في العينين ويشتد الدم دافقا، ثم يستعد القاتل قليلا، ويخطف صوت بكاء الأم، ويختف عن جوارها بعينين دامتين، وإن يلمح أراه شابا صغيرا لم يبت شارباه بعد الكوال، وبوجه شاحب وخجل ومرجف، ثم أراه يندفع نحو أبيه، على باب الخيمة، ويختفي في صدره وينخرط في بكاء عال.. وإن اغادر، أرى الدم على الأرض دافقا ورطبا، وأرى الفتاة تنظر إلى بعينها الذعورتين اللتين يلتصق فيهما رجاء يائس. إنهما تنظران إلى منذ ذلك الوقت إلى الآن، فهل حدث ذلك حقا أمام عيني، يا إلهي!!!

- ٧ -

ولدت في نهاية عصر الاسطوانة. ولقد كان عصره جميلا رغم كل شيء.

تلك يشبه ما تركه من أثر لوحات التعبيريين العظام، حيث الطبيعة تكثف وتلف الجمال الذي سيزول عما قريب بعد أن يمر النسيان من هنا.

كان الشاب فتيا، وحزينا، ومولها، وكان يدندن مع المطرب الذي يبعث صوته من الاسطوانة، ثم رأيته يشعل سيجارة، ثم يدفن رأسه في العشب، بعد ذلك دخلت المشهد فتاة صغيرة ما إن رآته في ضجعته تلك حتى تجعدت في مكانها: كان المشهد بالنسبة لي: اليوم كما في الأمس، غامضا.. فما الذي يجعل الشاب يتكبر، فما الذي يجعل الفتاة تنسمر في مكانها.. كان المشهد فاقنا عظمها رغم أن ما تلاه كان بالغ المأسوس.

- ٨ -

كانت شقيقتي الكبرى مفرمة، كبقية أبناء ومولها، بعد الحليم حافظ، كانت تترك آلة التسجيل، وقد اشترى أخي، قرب رأسها، ثم تغيب في حالة تشبه النعاس، في انتظار بث إحدى حفلاته في ساعة متأخرة من الليل، من أجل ذلك كان على أشقاءنا الصغار، الذين هم نحن إلى آخر نقطة الخيم، ليستروا من الصيدلية الأرحدة أقراصا خاصة لطرد النعاس بعيدا عن جفניה، كي تظل مستيقظة ولا تنموتها حفلة التي كان يبعثها صوت العرب في وقت متأخر من الليل.

بعد ذلك كثيرا نحن، وظل عبد الحليم حافظ هو من تحت جلوسنا، ومستيقظا كحيوانات الليل، وعندما توفي انخرمت شقيقتي الكبرى في البكاء، ولف المشهد شابا شفيقا من الحزن منذ ذلك الوقت إلى الآن وأنا تراودني فكرة دائمة وهي الكتابة عن عبد الحليم حافظ، عن تلك الرومانسية التي لم تزل، وعن ذلك صبر الذي دفع نساء من الشرق الأوسط، إلى الانتحار من أجله فور شيوخ نيا وفاته.

آنذاك انتاب أمي الغزع من احتمال انتحار ابنتي من أجل ذلك المطرب.. آنذاك: كان الموت حقا يطرُق أبواب بيتنا كثيرا، حيث كان يختطف أخوة في صغار، دون سبب واضح، منذ ذلك الوقت وأنا أريد أن أكتب عن ذلك الرجل الذي لم تنتحر من أجل غيرة غير تاريخ شرقنا كله امرأة واحدة.

منذ ذلك الوقت إلى الآن وأنا أرغب بالكتابة عن عبد الحليم حافظ، لا شيء إلا من أجل شقيقتي الكبرى، عل ذلك يبعث فرحا في نفسها، وهي التي لم تعرف في حياتها سوى العذاب.

- ٩ -

ماذا حدث بعد ذلك؟

جاء رجل بكوفية فلسطينية (ما يرتدي الفلسطيني في الأدب، والسينما غير كوفية؟) وإنهال على الفتى الذي كان

يونيو

مجدي حسنين *

اهفو الى فراشي يستعشتني الالم على هرشها بأطافري ، فتجرح الصخور جوانبي ، وتهيج على رائحة الدم الوحوش ، يقبحها وجمالها ، بدنسها وطهارتها ، شبيق العيون نفسه ، وعطف الباحثين عن الفرص ، انتوقع في نهاية الأيام الخمسة كثي هلامي ، لا وجود له إلا فوق المناضد تلقيء مدير أمواجي بقايا اللغائف المحترقة .

وفي الصباح يتلكد في أن دائرة الريال الفضة في صرتي ، أمست دوائر لونها غميق ، كلون البقع على ملاءات سرير أمي ، لحظة أن ضمت المرأة الى صدرها أبي ورجالا آخرين ، وإن هذه الدوائر السوداء سترصدها الخرافات والتواريخ ، وتفرزها جتما الجيوش التي أعرفها ، وربما احتلتها الأعداء الذين أعرفهم ، بعدما يعثرون على سر الحكمة .

لم يكن بي من شعور منذ أقلت من صلب الأمان ، سوى احساس بانني مهضومة ، قذفني جوف مظلم ، الى سراديب أشد ظلمة ، أخوضها منهكة النفس ، شديدة الهضم ، تتخللها لحظات نور ، لا أدري إن كانت شمس بيننا ، أم عيون أحد الوحوش ترقبني ، الشيء الوحيد الذي تاكدت منه تماما ، أن ستين الكلبة بأثقالها على كفتي حتى وصلت الى هذه المرحلة من الأسان النسبي ، وقدر من الصمود أواجه به أفعال الرجال في الليل ، وحجرة واحدة في البيت القديم ، حددت إقامتي بين جدرانها ، استحم وأطبخ وأكتب وأحلم وأضي حاجتي فيها ، رضيت بها حتى تواتيني البشري ، وتطرد عن جلدي رائحة البيت القديم ودوائه البالية .

كان صبري طويلا ، لكن الأيادي التي تمتد أطول وتلقي بي في طريق أخرى ، ويؤكدون جميعا أن هذا هو المكسب البين ، يهيمسون في أذني :

لا تركي لها البيت ، خذي الحجرة واقعدي على قلبها ، جكك

منذ أن مزقت أمي حبليها السري ، معلقة انفصالي بعيدا عنها ، وصرتي تتدلى في ألم على جوانب بطني المتورمة ، تتخبط أثناء سري . يسلا أصل في استقرا أو شقاء ، سدت عوامل المناخ مساماتها والهببها البثور ، حتى ذبلت وتشوه منظرها ، وأثارت عطف العيون .

نصحوها بأن تأتي بريال فضة مختوم بسر الحكماء . وتلفه بمنهيل محلاوي ، وتشده على صرتي جيدا ، كي تستقر في وضعها اللثام ، وأن تداوم على رش بودرة السلقا والشمس خمسات عليها ، لكن لم تفلح الوصفات ، حتى كبرت على ألامها ، وعرف جسدي لحن الصبايا ، أخوضه كل شهر ، وتنتشر في وجهي نفس البثور ، أبكي من ألمي وتيكسي أمي في ، والملح في صوتها راحة الليل وهي تلمئن أبي عن حالي ، تداعب يداها بطني ، وتركن أصابعها عند دائرة الريال الفضة ، وتقسم ، ويواتيني عبر اللبنة نقر السفن الغادية والرائحة ، فأرقب من النافذة حكمة الرحيل ، وموجات أغانيه الحزينة ، وأنا أودع أمي الى الضفة الأخرى لتأتي بسر الحكماء .

قالوا لها إن السر في مغارات بنفسجية ، محفوظة حباته بين أشياء الأميرة الصغيرة ، داخل عين ذهبية ، هي رصد الروح وأمل الفتح ، من يلمسها يتعد قلبه نازفا كقطع العجين المخمورة ، التي كانت تكورها جدتي على أسطح الكتب والألواح العتيقة ، لا مادي ولا دليل الى صرخات الزمن عندما تعلن لصاحب الحاجة أنا هنا .

طمأننتني أمي أنها ستمسود بسر الحكماء ، وبدأت أرف البشري لكل الذين تألوا .

يدفعني الاكتمال الى الأعماق ، وأهدف السمع في الليل الى حجة أمي ، وصوت امرأة تنادي ، وهي تضم أبي الى صدرها ، وأسحن وراءها لضم الخيوط البعثرة ، وانتظر البشري ، يوم أن تلثم صرتي ببطني ، وتصبح مفتاحا طبيعيا للفرز . وعندما

* كتابي وصفي من نمر .

أنت وأخوتك، أَرْضُكُمْ الأخيرة ، وعليك أن ترضي بهذا الحل الآن، وأن تمنى القلب وتشرحي الصدر وتطريدي الجوف يعيداً، وتحبسي القلب مع اليأس في أسفل الراس، وترمي بالشك بعيداً، وتذري البصر، وتقالي بالجنة، حتى تعود أمك، وتأتبك سم الحكمة.

في هذه الأثناء أعلن أبي عن إيمانه المفاجيء بزواج الصبايا مبكراً، وأنه الحل لكل الجائز السود التي يرى في منتصف قطرها أيماناً التي كانت، ورأيتهن يحملون في الظلام الأزرق عشقي الجديد، وأوصاهم محمد النجار بالزور داخل الخابي، حتى لا تراهم وحوش الأعماق، فتقتصد فرحتنا، وخذرم ألا تخدش المواظ زهو العفش الجديد.

كان عن أبي أيتسي في فرح ولا انتبه لصغير الأيتذرات المنقطع وهو يغلق أبواب القلب.

وفي ليلة الدخلة دفنت رأسي بين ركبتي، وحضنت ما تبقى من عروستي الصغيرة خشية قذائف الأعداء، وعيون الرجل التي تنهش لحمي، وعندما رأى صرطي تتدل على جوانب بطني المتورمة، وأصل القنقش في بقاياي، ولم يصل داخلي إلى رائحة السر المنتظر، فحارته همة ونسي، وفي الليالي التالية أحاطني كعبان، ورايت في عيونته السائلة الظلمة، أنزع أوراق النتيجة وأموح بها لزوجة البقع على الملاءة، وأميل على جنبي الأيمن وأسبح في نوم عميق، فأرى عروستي الصغيرة محطمة بين ركامنا تملأ عربة تسابق ذوي الانفجارات، وتساء منشحات بالسواد. ويونيو الحزين، ولحسة الروح في هجير لياليه، ورجالا كثيرين يصرن على بئر القلب، وكلمة مروا عليها مروا ثقلاً، نزحوا من مائه، ونزعوا من جلده رقاق الورد، وعصروها نبيذاً وتبادلوا الانصاف على موائد العشاء، تاركين على العتبات نظراتهم المفايرة، تكوى الليالي القادمة وتصرمني العودة إلى فرحتي الأولى.

كنت أخشى جموظ العينين من طول النظر على ما ليس في اليد، حتى أمتت بلا عيون، انقب جدران المياه مرات ومرات، كي استطيع الرؤية من جديد، وعلى طول هذا العمر الكتيب تملؤني شواهد مرعية، يوم أن تكاثرت البقع على ملاءة الصبر، ورسمت في العينين دوائر سوداء، كدوائر الريالات القضة، أرى في منتصف قطرها أيامي التي كانت ويوم أن خانتني صدقاتي القديمة ويوم أن حملت عروستي الصغيرة في أحضاني، ودوي القذائف يلاحق عربة ركامنا، وحطت بنا بعد ساعات داخل حجرة فوق سطح منزل، يملؤه أطفال كثيرون، لا يكونون عن البكاء، ندخل دورة المياه فيه على عجل، ونستحم على بيته من الجميع.

أنت وهذا الشهر تتبادلان - دائماً - الهزيمة وأنخاب الدم، جسد هش وأحلام مؤجلة لا يقوى قديسي على احتمالها وتحقيقتها، سيظل يونيو شهر المواجه والأعاصير الكاشفة،

وسيظل توقني إلى الإكمال يؤرقني، وستظل أنت مصلوباً على ربح ضعفك، ربما تشتد يوماً، وتقك قيودك، وتبحر من جديد، فتصمد الأبواب عن عيونهم، يوهمان لئلا تراني جبيسة بين جدران أريضة كالصندوق المظلم، تنهش العين لحمي في مشهد متحفي، كسوماه عاجزة تنتظر كلمة السجان الأخيرة، لا تلك حق التقريب فيها، والأفلات من صفها، ولا أجد سواها مخرجاً.

هواجس الجدران الأربعة تخفني، تدفعني الأيادي دفعا إلى اختصار الأدوار وسرعة الاحتلال، فسامطسي أخصنة الآخرين، وأدع حصاني فارغاً يتلا دور، أحلم بالجور إلى الضفة الأخرى، استقبل السر الذي غلب في الليل، لكن يقاب السؤل في حلق، هل أخطأت؟ إكاد أشم رائحة عرق بين الجوانب، تكاد حوائط البيت القديم تهتف بأسمه، تمر لياليه بلا نسمة، ولا رد منه سوى الغلظة الجديدة والخشونة المتاحة، تستقبل سكين جدرانه رقبتي كل ليلة، والقبى بها في سلام المخمورين، كالقتل في صندوق مظلم أيدعت يده في صنعه، ألوذ بالضممت، واحتمي في أصوات المطوعين وهم يرددون :

طفى النور .. طفى النور، أمين بينهم صوت أبي، فادر أن الابتعاد عن البيت القديم، هو قرين الاقتراب وأن حياتي مع هذا الرجل مجرد مرحلة، لن أحمل منها أية ذكرى، سوى المقامرة.

لم يبق إلا العجز، كان يلقي بي بلا تكرات، كاشفا وجهي أمام الجميع، انتظرت منه كثيراً هذه الكلمة، وكنت أتساءل ماذا لو قالها؟ لو نطق بها ببسر وعدوه؟ أي جدران تستعمل راشتني؟ قلت لن ألتقيها، وليفرح بعشائها المقدس وحده، حتى لا تخفني حبال القدم والتبريرات المؤرقة، ولإباني هناك بيتي الجديد، وأحلامي المؤجلة، وأنفج جسدي عن العيون في ثرى القرم، واستحم في شواطئها، وأذكر، كما علمتني أمي، كيف أزوغ عن حد الأنظار الجارح، وساجد أنفاس الحارات ونفير السفن العابرة تتطاني على ناصية الشارع، عند مدخل الميناء، وساجد في العيون سند الأهل، وكأنهم يطمون بما حدث.

سأقومه .. وأخطئ بعصاي لأرد جتوده عن أرضي الأخيرة، وأمزق أورداني النتيجة بلا حسرة، ولن ألتفت لبقية الشهور، تأكل الوحدة أيامي، لكنني الآن أعلم على أي كرسي أجلس، تكفيني صورتها، وبشكل البقع الدائرية كالريالات القضة، عندما دخلت عليها فوجدتها عرايا، لأزيل قبل عودتي راشتني من جدرانه، وأزيله من داخلي، وأموح بصمات يدي من الأكواب والأطباق ومقابس الأبواب، ومن أنفاسه لن أترك شيئاً هنا، وسأطفي هجير الليالي، وإذا تقابلنا يوماً وجهاً لوجه، لن أتردد في الابتسام ومصافحته، وربما سأضحك بملء فمي على نكاته السخيفة وتنتظراته الباردة، فقد أدركتني الهزيمة، وعلى أن أعترف بالحصار داخل هذه الدائرة السوداء من الأسطة لن أكتشف حقيقة قبل وصول البشرى، ويدركني سر الحكمة.

عشرة مقاطع

يحيى سلام الخندري *

الغور تقدم ناحيتي أب أخر على وجهه ابتسامه، صافحه وقال له: «مبروك .. إذن حصلت على بنت .. رد عليه الأب السن: «وانت؟»، قال الآخر والابتسامه لا تقارقه: «الحمد لله زادت عندي بنت، لكنها مريضة جداء .. سقطت دهشة من أحد الأبناء حينما لاحظ الابتسامه.

٧ - في مقهى بالينما

العجوز السكران مكتئب .. لا يفصحك .. يزم شفثيه، متجاهلا استطراف جليسته الشاب ، ربما كان نائما على حالته ومنتهشيا بقل الشراب. الشلاب مستمر في سرد النكت والضحك ويضرب كفه في كف العجوز المرتخية على الطاولة. وحينما قرر العجوز أن يغادر طير كما في الطاولة من كؤوس وزجاجات وصحون، طيرها بعيدا بمسكة انتقامية ومعنى مترنما ييمض في الأرض.

٨ - أمنية واحدة

هل يا ترى .. حينما يجلس الصياد أمام البحر صدقا في الغيوم يفكر بمر من الأسماك؟

٩ - تبخض

هكذا قرر ..

دخل أحد المطاعم الفاخ بالرجال عاريا، فارتفعت الرؤوس ذات الأفواه المتحركة، اتسعت العيون للحظات، وبسرعة نكست نفس الرؤوس في الطعام، تأوه أحدهم ونندت عنه صرخة تقول: «يا أوي .. لكنه خرج مسرعا تاركا وراءه رؤوسا منكسة داخلة في الطعام. ثم دخل أحد صالونات النساء عاريا، فارتفعت آياد تحصيل أحذية، انقذت تجاه رأسه، لم يسمع تأوهات بل تمنعات تقول: «حصيل الأب .. حقير» خرج راكضا تاركا وراءه رؤوسا ساخنة وشنائم تجلد ظهره. بينما هو يركض أمام المارة سقط في بركة ضحك ساخنة، لم يعبأ أحد بسقوطه، فقد تبخر.

١٠ - دمسيسة

تقفه الغرفة كي يغسل في لهيب الشمس الحارق ويعشي إلى عمله، بعد ذلك تتمتع هي باللعب مع حشرات ملونة، تحب الغرفة أن تلعب به كدمية، تخلع له ملايسه، تحمعه بحرارة الشمس، تؤخره بالبر، ترفده على سرير مأكلا كطال، تمشي الحشرات فوق جسده، تقزعه بقطب تخرجها له فجأة من تحت السرير، تلقعه قصصا لا معنى لها، تزجه في ليل كتيب مؤرق، تتمتع بكل ذلك، هو دميها الوحيد.

«ما هذا .. إلى متى تظل دمية في يد هذه الغرفة النعيسة ..؟

«دعني .. دعوني، أريد فقط أن أتحوّل إلى فأس لمدة دقيقة واحدة ..

دقيقة فقط .. فحق يد يد قة.

١ - غضب

أنفه طويل معوج، له نصف شنب، الآخر يبدو وكأنه مجروح، طلب نهوة، يقرأ جريدة بامتعاظ شديد، يعطس كثيرا، التفت ناحيتي وضبطني أحذق فيه، على الفور نكست رأسي، فجأة أخذ يمزق الجريدة ورعى بها بعيدا، ثم دلق القهوة على الطاولة، وجه كرسيه ناحيتي، وضع رجلا على رجل.. ربط ذراعيه حول صدره وحذق في بقضيه أيمرفتي؟ عطس بقوة إلى أن تطاير سائل من أنفه في الهواء، ركل كرسيه، تقدم ناحيتي وأمسكتني من كتفي بقوة وقال: «مركز نظرائك في وجهي واكتب .. لأن نكتب؟».

٢ - الجندي

قبل الحرب يعطي الجندي بدلة بلون التراب، ويندقية بتشيت بها خوفا منها، وخريطة لقر متقل يحتفظ بها في جيب بنطاله.

٣ - خوف

مات ابنها السادس في السنة السادسة، تجمع خوف كل الناس في قلبها على ابنها السابع والأخير، منعت من الزواج، تطارده ليل نهار محابته، ضربها ذات مرة، دافعت عنه بضراوة، اليس أن حقا أن تنشب اغافرها في التراب؟

٤ - رصيف الليل

اسمع ، اذا فقدت أمك وبيتك ، اذهب إلى ليل هذه المدينة، سوف يوفر لك رصيفا مناسيا، سيعطيك نهذا ترضع منه هواء ياردا في الشتاء، وسوف يضمك في عيون صيف اللتشوي بناره، أن تتجدد الآلام في روحك اليتيمة؟

٥ - قبل أيام قليلة فقط

قبل أيام قليلة، تحدث الناس عن إنسانيته الجميلة، عن روحه الروع، وتحدثوا أيضا أنه من سلالة العبيد، وعن ورقة جامته من الحكمة تقول ألا يقرب من حبيبتيه لأنها حرة، وعن حالات مضاربة كثيرة تنتشر وتنتشر، هذا قبل أيام قليلة فقط، اليس عندكم أيام مثلها مثلما كانت عند أجدادكم المندرين؟

٦ - تكتاثر

عند باب غرفة عملية الولادة أباء يعومون في القلق، أب مسن حوله أبناء وبسات كثر مختلف الأعمار، منهم من يتشبث برقبته، منهم من يشد بصدائه من الخلف، منهم من يبكي، منهم من يطلب تقودا لشراء عصير، جاءته المرضة وقالت له: (الوالود بنت)، فرح جميعهم، على

* ناص من سلطنة عمان

العدد السادس عشر - أكتوبر ١٩٩٨ - نهدي

مشهد بصيد

بدر الشبيدي *

لما ذهبنا الى السوق من قبل .

رغم قصر المسافة بينه وبين بيتنا .. وكثر الحكايات التي
اسمعها عنه . ظللت عالقاً بين الزرعة والفزل .

كنت أنظر الى السوق بانه شيء قريب سهل المنال ..
مشروع مقبل رغم الاشياء التي تستفزني للذهاب اليه .

الى أن جاء اليوم الذي انتظره أن يالأخرى جاءت
الصدفة .. قلّ هبت رفقة حمارنا الابيض .. الذي أخذ يرشدني
للسوق ومسالكه .

كان يمضي هذا الطريق منذ سنين .. رفقة أبي ..

كان يمضي مختالاً متباهياً بطوله وبياض جلده .. يحفظ
الطريق جيداً وكان كلما استشعر بالخطر يداهم حرك
اذنيه الطويلتين في اتجاهات مختلفة تنم عن الحذر والحيلة .

عندما وصلنا الى مدخل السوق .. وقف رافضاً
الاستمرار في المشي .. وظل يحرك رأسه وكأنه يشير الى مكان
مأ .. فقفزت عن ظهره وبسعادة كانت تفره اتجه الى الحمير
المربوطة خلف الدخول .

قرب الدخول تتصاعد رائحة البول المختلطة ببروث
الحمير واليغال ويتعالى طنين الذباب .

وكأنيبت حوانيت السوق الطينية متراصة مع بعضها ..
ذات سلالم منتملة الجوانب وبعضها دكاكين تلامس سطح
الأرض . وفي ركن بعيد من السوق يبرز مقهى سفي صغير
تجمع حول كراسيه الطويلة رجال يملأهم للزركشة .

كنت أحمل «مخراقة» كبيرة فوق رأسي مليئة بالتمر وفي

يدي عصا .. سرت للداخل وكان على الجوانب نساء يفترشن
الأرض يضعن قدورا كبيرة أمامهن .. وصحونا مليئة
بالحوى .

توقفت قليلا أمام رجل يفترش حصيراً متقطع الجوانب ..
أمامه اسطوانات دائرية وصندوق خشبي بني اللون . يدور
محركه بمفتاح حديدي ، ثم يضع إحدى تلك الاسطوانات
وتشرع بالدوران .

وقفت صامتا أمامه .. أراقبه كيف يهز رأسه عند سماعه
أغنية الفار والسنور ثم ذهب الى «الدال» وسلمته المخراقة
وأخذت ثمنها .. ظل يسألني عن والذي ثم جعلني له السلام .

في طريقي مررت على بائعة الدنجو .. فناوشتها قطعة
نقود وأخذت منها كيساً ورقياً لغت به الدنجو على شكل
قبة طويلة .

سرت به الى أن جلست على سلالم أحد الحوانيسم
المهجورة وأخذت أشاهد الصبية الصغار وهم يدخلون
يصراخهم راكبين خيول صنعت من شيف النخيل ريشاً
جوانبها بخيوط ذات ألوان مختلفة .

في المقابل كان يجلس المزن ، خمسين .. خلقه حجرة يسكن
بها الموسى الى أن جاء رجل وجلس أمامه منتزعا غترته من
على رأسه .

أحدث الصغار ضجة كبيرة في السوق امتزجت بضراخ
الباعة وتحولت السوق الى ما يشبه لهرجاء .

التمتعت صلعة الرجل بعدما فرغ خميس من جز شعره

* فاص من سلطة عمان

ولما سار انتهزها الصغار فرصة ورشقوها بالحجارة ..
أخذ يركض خلفهم الى أن اختفوا عن الانظار .

رجعت الى البيت وكانت رائحة البخور الطفاري تملا المكان .. وكان حمار مسعود المغبر متشغلا بطرد أفواج الذباب عن جرحه . كان يقف عند الباب .

عندما اقتربت وهممت بالدخول اندفعت أمي نحوي ممسكة بيدي بقوة محاولة إبعادي من هناك .

خفق قلبي لهذه المداخلة وكنت أمضوا لرائحة البخور الذي يمسكك بنفس البيت . كان وجه أمي متجهما يتقاطر الحزن منه .. وكانت أول ما يشاهدتني ارتبت علي وتكلم بكلمات غير مفهومة كما لو كانت تهذي .. السيارة .. الليل .. الجن .. حاولت أن أسالها عن أبي .. ولكن لم أستطع .. الى أن غابقتها تسلفت الى عريش البخور فشاهدت والذي مددا علي الأرض ورجالا آخرين يحيطون به .. وكان النظم مسعود يمسك ببخور اللبان ويدوره على رأسه .

ظل ذاك المشهد يؤرقني كثيرا ولم أقدر على تفكيكه رموزه .. كنت أحمل القهرة للضيوف الذين يملأون المنزل .. كلما اجازت الاقتراب من ذاك المكان أرسلتني أمي لنحوي .. شغلتي به .

كانوا يتمترسون في المجلس .. وآخرون يأتون لمشاهدة أبي .. في هذه الزحمة استطعت أن التقط بعض الوشوشات الصادرة من هناك .

ومن فتحات صغيرة شاهدت والذي متكئا على وسادة كبيرة .

كان مزموا .. زهوة المنتصر .

يحرك مسجحة .. ويعد حباتها .. وكان يتحدث معهم ويقص عليهم حكاية تلك الليلة .

كان الليل قد انزل أسمائه .. على المكان .. ليبل لا تسمع فيه الا صفير الرياح القادمة من منافيها البعيدة .. الرياح المحملة بتيار الكلاب .. وصراخ بئلا أوى .

وهذا الظلام الذي يتختر اختراقه سيارتي واخذني طياتي رغم ما يحمله في جيوبه من مفاجات .

هذا سكن القطع هذا الطريق بمشوارتي .. بؤس خوف وكلما شعرت بالليل يقترب مني أبدأ بتدوير موجات الراديو .

كنت أستمع وتقرب من ذهني حكايات الجن والسمرة .. وفي الخارج تتعالى الأصوات وأسمع أمي تبحث عني بأعلى صوتها .. زدت التمسائي على الجدار الخوصي .

وأهتاف أبي .

- على امتداد هذا المدى الشاسع .. كانت كتلة تتحرك بسوارها .. وتتمايل في النسيمات الكوس .. أغراني مشهدها وزدت في سرعة السيارة لأصل إليها .

كانت الصمت تنصب خيامه المهترئة .. وكانوا جالسين يفتنون بشفيق .. يسكت أبي وكأنه يستريح ويللم أسلحته المبعثرة .. وكنت أراقب تحركاته .. الى أن أضاف :

- أشارت يديها وكانت مخفية بالحنا .. أحسنت بعدها بدخلي تشتت النيران وبهرجة وقصص ودعوتها للصعود .

تملأوا في جلستهم .. وتحتج بعضهم ضافطين على شفاههم كأنهم يتوقون الطنوى وطناج أحدهم .. وكنت ركب السيارة .

كانت تتكلم بأي لغة .. وحرقها كالزئبق يتساقط من فمها .

شعرها كالنهر يسيل على التقد .

وغم تكس الظلام .. كشفت عن ركية ساطعة كالبلور لمساة أظنها كالرخام .

مد الجالسون أرجلهم بتكاسل وبعضهم ظل يحك أشيائه بثلثه .

- كنت بين الأغماء واليقظة .. دون أن أشعر .. تسلفت كالسيف من شدة .. نافذة السيارة مغلقة .. والباب لم يفتح .

انتشر السكون وكما لو أن الصمت طائر كبير فزرد جناحيه .

نهض أبي من جلسته وإسلام مشبي خطوتين .. وبصوت منخفض كأنه يهمس في أذن أحد قال :

- يا جماعة .. آتدرون ماذا بعد الركبة المساة .

طار طائر الصمت وحلق بعيدا وتحرك الجالسون بهيضة .. ظلت عيونهم ونظراتهم تتساقب نحو أبي .. كانوا يترقبون حديثه بخوف .

- يا جماعة .. رجل حمار .. رجل حمار .

تذاعق الناس الى الباب واخذوا كسيت القيوم في السماء وكان هناك بدأ في التساقط .

* مخافة : مصارعة من سيف الفحل يضعه داخلها الثور
* الفار البستور : اقنية شعبية لحيوان الرطبي
* عريش الزور : غرف صغيرة مصنوعة من سعف النخيل
* الجبول للصينوعة من السيف لعبة قديمة للأطفال

شرق - غرب

سوي عبد الإله *

ببلاده، كم تكرر استقسارهم، عن عدد الجمال التي تمتلكها عائلته، أو عدد زوجات أبيه وفيما إذا كان يتيه مصنوعاً من القصب أو من الور.

بمساعدة كتب انجليزية قليلة، كان عمه قد اشترها من بيروت، راح حسن ييني علماً متخيلاً عن محيطه، يتوافق مع تصورات أصدقائه بفضل كتاب ريتشارد بيرتون، «الليالي العربية»، للفتيس عن «الف ليلة وليلة»، أقام أسرة بين الماضي والحاضر، وعلى ضوء ذلك استرجعت بغداد أسوارها القديمة، وعادت سفن السندباد البحري تنهادر في مياه دجلة، متفافة بين لهيب المشاعل وإيقاعات الدفوف، وكم نفقه كتاباً وفريد ثيسجر حول الأهوار والصحراء العربية في تضخيم الصورة لأصدقائه، فابوه، الذي لم يكن سوى موظف صغير، أصبح صاحب ثلاثين جملاً، ينقل على أسمعتها أحمالاً تجارته عبر الصحراء الشاسعة، وكم من مرة رافقه في رحلاته.

لن يكون غريباً أن ينسى حسن بعد إقامته الطويلة في الغرب، أسماء أخوته وأقاربه، فلعبة الكذب البريئة التي ابتدأها مكرها، حولت حياته المعاشة تدريجياً إلى وهم، وحتى حين يحاول تذكر أحداث مرت به بين أهله فهي لن تأتي إليه إلا كأمطاف أحلام، ذات خلفية غريبة، تارة وتارة أخرى، ممترجة بتفاصيل «الليالي العربية».

كانت هيلين أكثر أصدقائه إخلاصاً، إذ وظفت على تراسلها معه، وعلى الجدران علق حسن صورها، المنتمية إلى فترات مختلفة بعضها يرجع إلى الطفولة أو المراهقة، وبعضها الآخر إلى أوائل الشباب. وحينما دعتهم لزيارتها لم تطلب منه أي مدية سوى قطعة حجر صغيرة من بابل.

منذ لقائهما الأول، برزت الفجوة بينهما، بالفقر الذي كانت، هيلين مشدودة إلى ماضي الشرق كان حسن مشدوداً إلى حاضر الغرب ستحدثه عن حافظ الشيرازي وشعره التصويطي طويلاً، مسترجعة بعض قصائده المترجمة عن ظهور قلبه وفي بيتها انتشرت على الجدران أنشاد الشرق، مزيج من صور ورسوم وتماثيل منتمية إلى حقب تاريخية مختلفة، القيثارة السومرية

وفق متناقضة زينون الأيلي الشهيرة، يحتاج سهم أخيل المنطلق من نقطة (أ) أن يقطع نصف المسافة قبل وصوله إلى نقطة (ب)، بالمقابل عليه، أولاً، أن يتجاوز نصف نصف المسافة الفاصلة بين (أ) و(ب)، وباستمراره في تنصيف المسافات يصل زينون إلى استنتاجه الشهير: سهم أخيل لن يتاح له التملل من نقطة (أ)، يعلق حسن كريمة على هذه الفكرة ساخراً:

الرياضيين هم الاستثناء الوحيد الذي لا ينطبق عليه مبدأ انعدام الحركة، على سبيل المثال يتحرك، لاعبو كرة القدم، من اليمين إلى اليسار، ليندخلوا الكرة في المرمى، على الرغم من العقبات التي يضعها أمامهم أحد عشر خصماً، وفي حالة تسجيل هدف واحد، فقط يكون سهم أخيل قد وصل إلى نقطة (ب).

تتشابه كثيراً، حركة حسن بين الشرق والغرب مع حركة سهم أخيل: قبل مغادرته حدود العراق، كان الغرب متليسا روحه كلياً: في سن مبكرة انكمش حسن على نفسه، تمت وطأة الهلم الذي أصابه من تلازمة صفه الجدد، بعد انتقال أهله إلى مدينة أخرى، لكنه اكتشف مع مرور الوقت، بدلاً مناسبا لمزاجه الزنيتقي، يستطوع التواصل مع بسلام، في المجلة الانجليزية العتيقة التي أعطاهما له عمه، كانت هناك صفحة مخصصة لعناوين صبية يرغبون بالمراسلة، وكانت مساعدة عمه في كتابة عدة رسائل كافية كي تطلق طافاته الكامنة، خلال شهر واحد، وأمام دهشة الجميع، كان بإمكانه استرجاع أي صفحة من تلك المجلة، حال أخبائه برقم تسلسلها، على الرغم من جهل بمعاني أكثر فقراتها.

شيئاً فشيئاً بدأ الغرب يتسرب إلى حجرته الصغيرة عبر الصور الملصقة، لأصدقائه البعيدين، لعرائثهم، لبيوتهم لندهم الانقية قام حسن بتطبيقها على جدران حجرته برفقة تلك الصور المقطعة من مجلات سياحية، كان بعض مراسليه يبعثونها له لتشجيعه على زيارتهم.

تدريجياً، راحت تلك الصور تقترح أحلام، كخلفية لها: سطوح البيوت الهرمية بدلاً من المستوية، الكاندرائيات العملاقة بدلاً من المساجد، الثلج والقيم الثقيل بدلاً من الشمس، اكتشف حسن، بعد فترة قصيرة، جهل أصدقائه المطلق

✽ كاتب عربي مقيم في لندن.

والثور المجنح مقابل الاله شيفا ويونا. الزخرفة العربية بجوار النقوش الفرعونية. عبر حسن عن اعجاب «بيتك متحف حقيقي» لكنه شعر في أعماقه بانتفاض وانذاب معاً.

في لقاءهما الأول، اكتشف حسن أن رحلته إلى الغرب لم تبدئي بعد، على الرغم من شعوره الراسخ بالافلا، وإن يكون انشداد هيلين إليه، الا عبر تلك الغلالة الرومانسية العازلة بين الواقع المفترض والواقع الحقيقي، وكانها بارتباطها به ستمنع، لحصادة حصولها على عنوان، والتواصل الطويل معه، مغزى قدرها، هناك وراء الظاهري، عالم آخر تحكمه المثل، ووراء الفوضى يختفي، تخطيط متقن المصنع.

بعيدا عن عالم زوجته، سيني حسن كريم علله الخاص، اذا كنت هيلين مشدودة لغموض الأبدية وأوامها فيسكون هو مشدودا إلى سحر اللحظة وعذاباتها.

متحررا من متطلبات العيش، سينصرف كلياً إلى دراسة التصوير، وفي بيت هيلين الذي ورثته عن جدتها، ستكون لديه غرفة مخصصة للفن والفنميش.

مع مرور الوقت، استحوذ البورتريه على كل اهتمامه، بين لوحة راقصة الباليه لندجا، ومومسات تولوز لوترك، اكتشف حسن أسلوبه لحظة الجمال الجامعة بين ما هو مساوي وما هو أرضي، أو الجمال بقطيعه المتناقضين الحي والمجرد.

عبر أحد معلميه، دخل عالم الأزياء والبيروغراف كمساعد مصور أولاً، وعبر جولاته بين مساح الرقص وعلم المومسات، راحت صورته تتأثر باهتمام بعض الصحفيين ووكالات التصوير، وكان فوزه بجائزة إحدى المسابقات الشهيرة، نقطة تحول نحو الاندماج في عالم الاعلام، لم تكن الصورة الفائزة، الا ثمرة مصداقة، في لحظة استعداده للانقاط صورة راقصة الباليه اشتعل ضوه في وجهه، وفي مختبره، اكتشف تفكك الراقصة إلى مجموعة راقصات يدرن في حلقات متداخلة، وكم ساعد الأسود والإبيض، على تعميق الفوارق بين الظلال المتداخلة مع طبقات الساتان الأبيض، بالتفخض من كل الزوائد في الصورة السالبة. وبالععل الدؤوب على نقل رؤيته استطاع حسن أن يمسك بتلك اللحظة المتشظية في أبهى حقائقها.

ظل زملاء حسن يرونه شخصاً محبوباً وغريب الأطوار، ولعل التسبب يكمن في حماسه الكبيرة للأصدقاء، سيقى لسنوات حريصاً على دعوتهم إلى بيته عند كل عطلة أسبوع على الرغم من تدمير هيلين الصامت، وفي لقاءاته الأخرى معهم كان المبادر بدفع مصاريف الشراب والطعام، بطريقة متطرفة، مأخوذاً بسحر اللحظة المعاشة معهم.

كان الغرب الحقيقي يتجلى له بأبهى صورته في غرفته المفعمة، حينما تنتجس فجأة أمامه ملامح فتيات المولد، وسط صفحة الماء المترجج، لتبدأ بالتماسك شيئاً فشيئاً بين أصابعه المترعشة، ما هو الجمال الانثوي يتفكك إلى مئات من اللقطات،

تحت نثار الضوء الأحمر، ليجره إلى متاهاته القاسية، بين وجهه ووجه هناك ثالث، بين ذوي وآخر هناك شدي ثالث، وحينما يجد حسن نفسه مشوكاً على الانفجار، سيهرب صوب عالم الباليه حيث تصبح الأجساد وسائل إيمائية بحث.

كم كانت الفتيات، يجدن في حضوره، عنصر تشجيع، إذ على الرغم من عينيته الجاحظتين دائماً، ونباتته الخرقاء، هناك ايتسامه طفولية معلقة فوق وجهه، تمنحن شعوراً بالافلا، وكأنهن يولجن خلف كلفة التصوير، راهبا نصف أبه، سيمضي ساعات صامتة يبنهن إلى درجة نسيان وجوده، وفي لحظة البدء بالتصوير يفغرن توق غامض للاندماج بعدساته.

مع ذلك إن تجذب أي منهن إليه يوماً، اذا استثنينا تلك الخدع التي كانت يسقط فيها أحياناً، حين تقوم وأحدة منهن بسلب علته، عبر التظاهر بالانشداد إليه، فيقيم أذكاً باغراقها بالهدايا، ولن تستطيع الاقلاق، من مخايراته المتكررة من قصائده ووروده المرسله إليها بانتظام، الا بعد زجره بشدة، سيتجنب حسن هذا الفخ المفتوح بعد عدة تجارب فاشلة، ليرضى بتلك العلاقات البديلة بنساء أكبر سناً، يعملن مع الفتيات، مدرجات رقص، مصممات أزياء أو غيرهن وكانهن، عبر ممارسة الحب معه يقمن بدور الوسيط بين فيض أحلامه وبين فتيات صوره.

لم تتهج هيلين يوماً عليه، ولم يبذل هو أي جهد لاكتشاف التغير في أفكاره، لكنها في الذكرى العشرين لزوجهما، أخبرت بقرارها الحاسم، ستهاجر إلى إسرائيل حال الانتهاء من معاملات الطلاق وبيع البيت.

سيتكشف حسن تدريجياً كم هو مشدود إلى عالم هيلين، بعد انتقاله السريع إلى سكن ضيق، وبعد اختفائها كلياً من حياته. قبل سفرها انتزع منه كل شيء يمت لها بصلة، وسائلها وصورها القديمة إليه، هداياها له، صورهما المشتركة، وفي حديقة البيت قامت بحرقها، وسط الشواء وأوراق الخريف الجافة، قالت له بنبذة ساخرة، حينما أحتج غاضباً على تصرفها: دأها طقوس العبور.

كانت تحضر في تيار أفكاره، كجملة موسيقية متكررة، وسط قراغات صامتة طويلة مخلفة وراءها وحشة ثقيلة، ينتابه، أحياناً، شك بحقيقة ارتباطه بها، وأحياناً شك بحقيقة اختفائها الأبدي عنه.

للخروج من دوامته راح حسن يتنقل من بيت إلى آخر، خالفاً أسبانيا وأمية، تتعلق بطبيعة المساكن أو الأحياء نفسها: الرطوبة الشديدة، ضجيج السيارات العالي، أو حتى كثرة الكلاب في الشوارع، لكنه كان يقيم ودون وعي منه، حالات الفة قصيرة المدى مع المكان، ليندفع في دهمها بعنف، عبر استجاره سكناً جديداً.

في تلك الفترة، بالذات، بدأت علامات الانكسار تطفح على

وجهه، ممزوجة بغضب مكتوم، وفي تلك الفترة، بدأ بإقامة أواصر سطحية ببعض الشرقيين، وأن يكف حينئذ تلقائياً بأحدهم عن التشكي، من تعاسة الطقس، من الغيوم الجائفة فوقهم من اصطقائه القريبين، الذين لم يبادر أي منهم بدعوته، يوماً، إلى بيته.

لم يحضر الشرق إليه، عبر الجنين المحض، بل عبر بول كلي، ورسومه في تونس بين يوميات الراسم، اكتشف حسن تأثير القرون عليه، هناك اكتسبت المآذن والأشجار والبيوت تحت فرشاة «بول كلي» أبعاداً لونية جديدة، وهناك، أقصص عالم الرسام عن مكوناته المضمرة لأول مرة.

في رحلته القصيرة إلى تونس، سيتابع حسن طريق «بول كلي» متقبلاً بين العاصمة، مدينة الحمامات، ثم القيروان، وهناك تستيقظ «الليالي العربية» فيه ممزوجة بضياء الشمس الساطع، وبعد عودته سيقوم فوراً، بطبع صورته.

على جدران غرفة نومه حصلت القطيعة مع الحاضر بضربة واحدة: حال استيقاظه ذات صباح، اندفع صوب نساءه، ممزقا إياهن إلى قطع صغيرة.

في القيروان، توطدت علاقته بصاحب الفندق، وفي بيته، تذوق حفاوة العائلة به، حيث كان الكل يسعى لأرضائه، ولن تكف زوجة المضيف، عن الإلحاح عليه في تجديد طبقه بأطعمة أخرى.

كانت لحظة اشراق، حينما استيقظ الماضي، فجأة في روحه، لا كأحداث معاشة، بل كشعور عسير على التعريف، جعل الأشياء حوله اليفة بشكل خارق للمألوف: روائح الفواكه والخضار القوية، ألوان الأثاث والزرابي، اجتاشد الغرف بالإناس والأشياء.

انه ماضٍ أسطوري، حال من الرتبة والبشاعة، لازمني ذلك الذي استرجعه حسن كريم، في القيروان، ليسقطه على حاضر آخر، في مدينة ثانية أخرى.

مع صاحب الفندق اتفق على إرسال عدة عمله وبعض أثاثه إليه أولاً، ليحسق هو بها بعد شهر واحد، وعند عودته، راح حسن يبشر بأعاجيب الشرق: الشمس الحاضرة دائماً، تحرر الفرد من رسائل البنوك المملة، والانفلات من قيود الوقت وتقييده في القرون، سيفتح ستوديو للتصوير، وسيتمتع صاحب الفندق كل التكاليف، مقابل نصف الأرباح.

كانت فترة تصفية أموره، جد قياسية إذا أخذنا بنظر الاعتبار عدد السنوات التي قضاه في هذه المدينة، ما هو بعد مضي ثلاثة أسابيع على عودته من تونس، إنسان حر تماماً، غير مفيد بأي شيء عدا حقيبة ملابس صغيرة وبطاقة سفر باتجاه واحد، وفي اليوم السابق لتسليم البيت ورحيله صوب القيروان، حدث ما لم يكن في الحساب.

حينما استيقظ على جرس الباب ظن أن شخصاً قد ضل طريقه إليه، لكنه بدلاً من ذلك شاهد من النافذة، أحد المتعبدون الذين كان يتعامل معهم، واقفاً باصراً أمام العمارة. بعد أن تشافه جرعته قهوة من كوبه يدير الآخر بشرح أسباب ظهوره المبكر. غدا سيكون هناك عرض ملابس عالمي، والمصور الذي كان مفترضاً أن يقوم بتغطيته أصيب بجلطة قلبية، وما إن ذكر له أسماء عارضات الأزياء حتى راح قلبه يثقل بعبث.

بور حسن موافقته على العرض للأجر السخيف المقدم له، ولم يكن بحاجة للفقود في بداية استقراره هناك، ولم تكن سوى مصادفات متأمرة، تلك التي جعلت عدداً كبيراً من الوسطاء يتساقطون عليه بحروضهم، بعد انقطاعهم عنه لسنوات كثيرة وجهه وأجساد فتية لم يرها من قبل، وانجذاب تدريجي صوب اللحظة المثالية.

استخدم في البدء بعض الأجهزة المستأجرة، لكنه اضطر في الأخير إلى شراء عدة العمل كاملة، كانت صور الفتيات تغزو، دون إرادته، لا جدران شقته، فحسب بل سريرته وخزانة ملابسه ورفوف كتبه، ولم يدرك عدد السنوات التي خلفها وراءه منذ إرسال عدة عمله القديمة إلى تونس، إلا عند استلامه إشعاراً من البريد يعودتها إليه ثانية.

وصلته بعد عدة أيام رسالة من ابن صاحب الفندق يعلم فيها بموت أبيه، وأنه سيقوم بزيارته في الشهر اللاحق، ولم يأمل أن يساعده حسن على الاستقرار في إحدى مدن الغرب. كان يعيش حياته الحقيقية آنذاك، في غرفته الممتعة، كلحظات مجمدة فوق صور فتياته حال ظهورهن وسط الماء، إذ تركت سنوات انفصاله عن زوجته أخاديدها فوق روحه فبدا كأنه شبح متأكل، لا يثر في النساء شيئاً سوى الشفقة، كان يقضي معظم أوقات فراغه في شقته، متجنباً الآخرين قدر الامكان، إلا عند حاجته القصوى لأحدهم.

شعر حسن حال الانتهاء من قراءة الرسالة بانقطاع أواصره مع الغرب دفعة واحدة، وأن قوة هائلة تدفعه نحو العودة إلى الشرق، دون تحديد مسبق للموقع، كانت فكرة ظهور ابن صاحب الفندق في شقته تدفع بالهواء للانحباس أكثر فاكثر في صدره.

امام نسخة خارطة من القرون الوسطى، معلقة على أحد جدران المطبخ، أغمض عينيه، ومد سبابة يده اليسرى فوقها قليلاً، عند النظر إليها، ظهر أصبحه مثبتاً فوق «سمرقند». غداً سيرحل إليها، تاركاً وراءه عدة الشغل عند أحد الأصدقاء، كي يبعثها له حالما يستقر به المقام في بلاد الخمر وأشعار الربايعات.

قصتان

محمد أحمد عثمان *

كراسي وظلال

يظل المكان مزدهنا بخواتمه، مغلفا بصمته إلى ساعة متأخرة من الصباح

وحدهما شجرة كافور تنهض وسطه، وترفع في سماء قامة مديدة تمايل بفنح لمعوب يشعل في دم الهواء المتصابي نجمة الهياج. وفي الأسفل أسفل جذع الشجرة حشد من كراسي تتزاحم وتتدافع، أماراة تنهي بحالتهم حين غادروا بالأمس.

... يبرز غور
فجأة يتوالى تدفقهم من أطراف الحديقة الشاسعة وكثافتهم في بزوغهم المبالغ يتنقون من ظلال الأشجار المتشابهة هناك أو ينبعون من جذوعها الضخمة أو أندعها الخضراء المملوءة أعل المرآت هي من ترفهم هكذا واحدا، واحدا وفي نفس الموعد من كل صباح.
يشقون طرقهم بين تنف الخضرة المتناثرة، بخطوات حثيئة وكأنها حاجة ملحة تدفعهم للنجاة أو أن عهدا مقدسا قطعوه على أنفسهم يفذي فيهم هذا التوق العارم لبلوغ هذه الرفقة التي تتراعى بموقعها النفرد ومظهرها الترابي الأجرد، المستوى، الملتصق من حول شجرة الكافور خرقا فادحا لهذا المحيط الشاسع من الخضرة.

... يصلون
يجررون كراسيهم المترخلة حول الشجرة ويسرعون في ظلانها السطيفية ناحية الغرب دائرة واسعة من الكراسي، يحشرون فجواتها التوالية بلبانة أجسادهم ويفرقون في الصمت أو في الكلام في الضحك أو في الأنيان، نائلين جذوعهم من ناحية إلى أخرى، نائفين دنان سجاثرهم في الهواء ويعيونهم محطات ترفق مفتوحة على الجهات بينما دائرة الكراسي تزحف بهم بين لحظة وأخرى بصبر، بأدب مع الظلال باتجاه الشجرة.

وما إن يعتلي النهار دكة الظهيرة حتى ينهضوا.
فجأة ينهضون.

تصطلق كراسيهم مسددة آخر طلقة في جسد الصمت الهائل على انقائهم. يبادرون المكان بتلاحم عقودى تنفطر حبيباته تدريجيا كلما أوعوا في النسيان، يتلاشى هناك في ظلال الأشجار للتشاكسة، في تجاوب جذوعها وفي تباين أترعها الخضراء، مظلمين وراءهم نقوش أظيهم، أعقاب سجاثرهم خطوط خروا كراسيهم إلى رتشة تتعارك على وجه المكان بينما تتخافق أطرافهم في قراعه المتكاثف. ويتزاحم وسط حشد من كراسي تتملك رغبة المجنونة في الانسلاخ عن طبيعتها الصلبة والجامدة متحولا إلى رفاق ظلالية قائمة تقصر رويدا رويدا أسفل جذع الشجرة.

* ناس من اليمن

السلم

ترك عتيبه تهربان محوريهما وتماثلان الفضاء المحيط بطلاقة، ارتدتا بقوة حين لاحظتا أن شحوبا غامضا بدأ يكتنف ضوء النهار فاستيقظت في داخله كائنات الخوف وطاويط الفزع - يا للعجب !! قال بصوت مسموع ووجد قدميه تجمان الخطى نحو البيت دون إرادة منه. حين وصل إلى فتحة السلم القوي إلى الباب المؤدي بسنوره إلى السلم الصاعد إلى غرفته كان ضوء النهار قد كثف ضفائره وحل - بدلا عنه طائر الليل قارشا أجنحته الثقيلة بانساع... بانساع على سطوح المنازل... على أوصف الشارع على الشوارع في الساحات الفارغة بين عطفات ملابس العابرين في شعر البنات والصبية الرافضين وأيضا في الزقاق المؤدي إلى الباب حيث دلفت قدمها المرتعشان إلى الداخل بصعوبة.

استرد انقاسه وأخذ يركض صاعدا درجات السلم بسرعة الطير... وكعادته بذو العد، ولكن هذه المرة من أجل أن يزيح عن ذهنه التفاصيل الغريبة لهذا النهار الغريب وأحده، اثنتان، خمسين، عشرين، مئتان، ألف... وضحك من أصغاه بمرارة كانت الجدران الخائبة للسلم تسع نحو الأسفل بسرعة كبيرة وهو مستقر في الركض نحو الأعلى عاجزا عن التوقف... امتزجت ضحكاته بلهاته وهو مستمر في الركض توقف عن العد منهك القوى ونبت عنه نهدة مستوحشة.

إن الوصول إلى باب غرفته يستغرق عادة عشر خطوات فقط وما هو ذا يحتاج عددا لا متناهيا من الخطوات دون أن يصل لأي باب... ليس أمامه سوى السلم المعقد المتدوي... والبرجعات المعقبة والجدران الترابية اللون، لاشك أن شيئا ما حدث، شيء مخيف ومهلك يحدث هذا النهار - يا ترى أين؟ باب غرفتي؟

قرصن على إحدى درجات السلم وأخذ يهوف بإحدى يديه أمام وجهه للعروب مستبدا بظهرة إلى الجدران طرأت في ذهنه فكرة أتبع خطيها زيبا فهدأ البيت لا يشبه نيشة، وهذا السلم لا يؤدي إلى باب، غرفته، انتفض فجأة ورمى بجسده نحو الأسفل بفرح طغوي، أخذ يعدو على درجات السلم وكعادته بالعد: وأخذة اثنتان، عشرين، مئة، عشر بعد المائة مئتان، ألف ألفان... مئتا ألف، مائة بعد الألف واختلعت في ذهنه الأرقام وانطلق في عينة شعاع الأمل من جديد، لقد قطع عددا لا متناهيا من الخطوات دون أن يصل إلى باب غرفته، وما هو ذا يحتاج عددا لا متناهيا من الخطوات دون أن يصل إلى الباب المغضي إلى الزقاق الخارجي ولا لأي باب!

غطى وجهه بكفيه، وصاح صياحا شق أذن العالم.

لعدد السادس عشر، أكتوبر ١٩٩٨، نهدي

وتلك قضية أخرى

هسدية حسين *

الجلود المدبوغة، وحين ابتعدت، شمعت للمرأة بوخرة ضمير ما ليث أن بددتها بالنظر الى الشارع ثانية.

فندق وآخر النهار، يعلو قليلا عن الأبنية المجاورة، منتصبا بثلاثة طوابق شرفاتها كونكريتية تحكي زمنا فقد رائحته، وينوافذ خشبية محشوة بالخرق البالية وقطع الكارتون، وعلم طول الشرفات المتأكلة امتدت حبال الغسيل تحمل ملابس رجالية حائلة اللون - بيجامات وقمصان وألبسة داخلية - وفي الزوايا تكسدت قطع الحديد وأخشاب وبراميل.. كما انتصبت في كل شرفة مبردة هواء أكل حوافها الصدا.. الصعود الى الفندق يمر عبر سلم حجري ضيق يكاد لا يبين من العتمة.. انتهت ثانية الى صوت الاسكافي.

- إصلاحها يتأخر.. انظري.

وبسط قاعدة الحذاء ذي الكعب المكسور في الوقت الذي دخل فيه رجل كبير السن، فرد عيائه وجلس قريبا من المرأة تسقيه أنفاسه العالية كأنه يعاني من ضيق في التنفس.. راح يخلع فربتي حذائه فاستبعت من جواربه الصوفية رائحة انتشرت في زوايا المكان الضيق مما جعل المرأة تنهض وتقف قرب باب المحل.

انهك الاسكافي في إصلاح فردة حذاء الرجل فامتعضت المرأة وواجهت هذا التجاوز بالتطلع الى الشارع.. لاحظت الصبية المتسولة تعترض طريق أحد المارة.. يبدو أنها الحت كثيرا مما اضطرها لدفعها فتحات السقوط بالاستناد الى إحدى

كشط الفتى النتوء البارز من فردة الحذاء، وكان قبل دقائق قد وضعها بشكل جانبي قرب المدفأة النفطية ليأخذ الجلد تمدده المناسب.. سحب الخيوط.. غرّ الأبرة السمكية في الجانب الأيمن من الحذاء.. أصوات السيخات تخرق رأس المرأة الجالسة على المصطبة في دكان الاسكافي.. تحاول أن تبعد عنها الضجر بالتطلع الى الزمن الشائع في صف الأبنية الصدئة على الجانب الآخر من الشارع.. تصدعها اللافات المعلقة على واجهات تلك الأبنية، والاعلانات المنقوشة على أعمدة الشارع فوق الأبواب، بخطوط رديئة واللوان متعددة.. «نبيع ونشتري الأدوات الكهربائية على اختلاف أنواعها».. «عيادة الدكتور سالم الجنائي».. «تصور العافية».. «فندق آخر النهار».. «شريت الحلوة».. «فلافل حسنين».. «أحذية التمساح»..

افتّر ثغرها وهي ترى جموع التماسيح الخارجة من النهر، تلقى جسرها المحرشف الطويل على الشاطئ، بأرجل رخوة عارية من أيما حذاء.. أوقف خيالها صوت الاسكافي.

- تقضي..

لخذت فردة الحذاء واطمأنت الى حسن إصلاحها، ثم نزلت الفردة الثانية.. وقفت صبية متسولة عند الباب، حاول الاسكافي تجاهلها ثم لم يجد بدا من الاستجابة لتوسلاتها.

- الله يخلي أولادك.

ابتسم الاسكافي الذي لم يبلغ الرابعة عشرة، وانهك بإصلاح الفردة الثانية، دسّت الصبية قطعة النقود في كيس قماش قطني وراحت تنظر بعينين متوسلتين الى المرأة فتشاغل عنها بالتطلع الى صور الفنانين المعلقة على الحائط الى جانب

* قاصة من العراق.

ركائز الشارع ، يدها مفتوحتان على حركة تواعد وفمها ينفث
بالسباب.. لاشك أنها تلعن الزمن الذي رماها الى هذه المهنة
الذلّة.

خطت المرأة صوب محل أدوات الزينة ، وراحت عيناها
تستعرضان .. أحمر شفاه ، أقراط ، مناديل ورقية وأخرى من
القماش الحريري المزهر ، علب مرطب الجلد ، أقلام كحل ..
وفجأة سقط بصرها على المرأة المعلقة على جدار الخزنة
الزجاجية .. شعرت من خلال شحوب وجهها وجفاف شفيتها
بأن السنوات قد سرقته قبل الأوان.

- تقضي ..

ومن دون أن تنظر الى الرجل القابع تحت أضواء النيون
خطت بضع خطوات وشاهدت المتسولة تخرج من دكان
للخردوات وتدخل محلا للألبسة الجاهزة .. تساءلت . ترى كم
تكسب هذه الصبية في اليوم الواحد؟ ثم وجدت نفسها قبالة
دكان الطلويات والمعجنات .. صاح شاب من وراء الزجاج.

- زُود الست ..

شعرت بأن نبرة صوته تنزع عنها ملابسها فاجتازته الى
محل للحللي الذهبية .. قطع الذهب تلبث تحت الأضواء الساطعة
| صف للقلاد وأخر للميداليات ، وثالث للمشايب والمحابس ..
وفي أرضية المعرض المغطاة بقطعة ساتان وردي ، استقرت
حيات الفخر الزرق المخضرة ، وذات اللون الأحمر والشذري ..
طاردها صوت الرجل البدين من داخل المحل

- الذهب للذهب .. تقضي ..

لفحتها رائحة الكباب المشوي وهي تعر من أمام أحد المطاعم
فاشترتها كم هي جائعة.. ثم تغيرت الرائحة ، صارت مشبعة
بالرطوبة وطعم السمك عندما وقفت تنظر الى النهر من أعلى
الجرف ، وكانت النوارس تقتنص زائدها بحركات استعراضية .
تنفست بعنف وحاجت منها التفتحة الى تمثال ينصب وسط
ساحة صغيرة لرجل مطرق الرأس كأنه يشكو الأهمال الذي
أحاط بقاعدته ، وقبالة دكان للخياطة لكرته المتسولة.

- من مال الله ..

قالت المرأة

- لم يعطيني الله بعد ..

كانت فردة حذاءها - عندما رجعت - ما تزال مبروكة بين
كومة الأحذية الثالفة نظرت بحقد الى الاسكافي فأصرع هيا
بالاعتذار ، لاحظت خلو المصطبة من الرجل ذي الجوارب
الصوفية فاخذت مكانها متوترة.. شعرت بأن أصابع قدميها

تعرقَت داخل النعال الأسفنجي فحررتها وراحت تحكها ..
تذكرت أن عليها أن تشتري عذبة من أرغفة الخبز ، وكليو من
الطماطم ، وعلة لبن وبعض البقوليات ، راحت تجمع في ذهنها
ثم شطبت على البقوليات وانقصت عدد الأرغفة ، تذكرت أيضا
أن عليها تسديد دين الجزاء ويائع الخضر ، وأجور الكهربائي
فأقترحت على نفسها أن تتنازل عن بعض المكتنيات ، وحين
استعرضت ما لديها من أثاث ، لم تجد ما بقي بذلك .. منذ عام
باعبت معظم ما يمكن أن يباع .. الكراسي والفرش وبعض
الصنوج .. سبق ذلك ، الثلاثية والراديو والسجادة اللتان
ورثتهما عن أمها ، والكؤوس الفضية هدية إحدى صديقاتها
عندما تزوجت .. ثم خزنة الملابس الوحيدة ، وللكواة ..
وعاشت صراعا نفسيا عميقا قبل أن تباع ملابس زوجها المتوفى
الى محل للألبسة المستعملة .. ومع ذلك فإنها تحمد الله كثيرا
لأنها تمكث البيت الذي يؤوليها ..

كانت قد خرجت توا من دكان الاسكافي عندما زعقت سيارة
واصطدمت بسيارة ثانية فتناثر الزجاج على اسفلت الشارع ،
نزل سائقا السيارتين وراح أحدهما يشتم الآخر ، تجمع الناس
وحاول بعضهم فض الاشتباك ، وسط الجميع كانت المتسولة
تلكر هذا وتمد يدها الى ذاك بتوسل مهين ، تدس النقود في الكيس
الذي انتفض ، ثم تمد يدها ثانية .. اطل اليهض من شرفات فندق
أآخر النهار بغايلاتهم المنسخة وبيجاماتهم المخططة .. سحب
أحد السابقين قضيبا من صندوق سيارته ، وقبل أن يهوي به
على رأس الثاني سبقته الأيدي وانتزعت القضيب من بين يديه
.. صرخ طفل وأسرعت فتاة تحمل حقيبة ملابس .. ركض صبي
وانزوى خلف كشك للسجائر .. التصقت المتسولة بالمرأة
فاجتاحتها فيض من أمومة لم يشأ أن يمنحها إياها من قبل ..
غطت جلبه الشارع على شريرة العابرين .. وجدت بعض
السيارات طريقا قريبا فسلكته متحاشية الانحسار .. أفلتت
المتسولة جسدها فجأة وأسرعت صوب رجل تبدو عليه الوجافة
أكثر مما يجب .. تذكرت المرأة أنها لم تنقد الاسكافي أجره فعاتت
مسرعة اليه ، وحين مدت يدها الى حافظة نقودها اكتشفت أنها
سُرقت.

كان السير قد أخذ مجراه .. لم يبق سوى الزجاج المتناثر
ورجل مرور يتوسط السائقين الصامتين على مضمض ، يسجل
في دفتره بعض الملاحظات.. امرأة تحذر طفلها من عبور الشارع
وقلة تعبها بلا خوف.. وعند باب «آخر النهار» كانت الصبية
المتسولة تجمد بصمغ السلم الحجري.. بدت أكبر نسا بصحبة
الرجل الذي تبدو عليه الوجافة أكثر مما يجب.

تصوير : فؤاد شاكر ، العراق

أحمد المالح ، عشي ، أكتوبر ١٩٩٨ ، نهض

خطوات مدروسة

زونية خفسان *

صوت تكسر أوراق الخريف تحت قدمي يسكرني.. اجتهد كثيرا لأغيب في أصايق هذا السكر.. لكنني لا ألبث أتفكر بأن علي أن أشتيق في الصباح الباكر.. هذا الصباح الذي لا ينيش ذاكرتي لتفوح رائحة الكتب البقيضة.. وتتمثل أمامي تلك الرؤوس الصغيرة بنظراتها الجامدة وأفواهها المغفورة عن آخرها أملا في النقاط كلمة وإحدة مما أقول.

في مخبئي الذي أشغله.. اتاكه من أن كل شيء على مايرام قبل أن ألبا حربي الليلية اللامكافة مع الأرق.. الشوكة المعدنية الدقيقة التي ترتج تحت وطأة العقربين لا بد أن تستقر على الخامسة تماما.. أضغط الزر مرات عديدة حتى أطمئن من أن الشوكة المعدنية لن تتجاوز الخامسة قبل أن أكتسم أنفاس الزر وأعود مجددا للنوم.. المكواة يجب أن تكون بعيدة إلى جانب الدواب المنتصب من أعلى نقطة في السقف إلى آخر نقطة في الأرض.. تذكرت شيئا آخر.. الكتب البقيضة يجب أن تبعلها الحقيقة السوداء.. عليها أن تبثع أيضا أفلام اللوح الأبيض.. القطن.. الشاش.. القمص.. وشيء آخر.. نعم.. أوراق المشاهدات.. هذه أيضا تتوقف عليها أشياء كثيرة في حياتي.. يبدو أن كل شيء على ما يرام.. أه.. نسييت.. الباب.. أعيد لف الفتاح عدة مرات لأتأكد من قفله.. تعبت.. أتمدد على السرير بيأس.. نبضات قلبي متسارعة.. حتى أن يدي اليسرى ترتعش.. يتصبب العرق البارد على جانبي وجهي.. أفتح عيني لأتبين الأشياء من حولي في الضوء الخافت.. فلا أرى سوى سحب هلامية سوداء تسير ببطء في خط أفقي مواز لعيني.. انها أيضا إياها تتكرر بعد أربع سنوات.. لكن لا بأس.. ما يعينني الآن هو الغد ويجب أن أزم الأرق هذه الليلية.. اختفى العرق وبدأت السحب الهلامية تتلاشى.. أعود إلى حالتي الطبيعية.. أحاول النوم.. فجأة أقفن من السرير.. أتأكد مرة أخرى من أن الزر غير مضغوط للأعلى.. وأعود تحريك المفتاح في قفل الباب عدة مرات.. ربما سأتأم الآن بأطمئنان.. هاه.. الساعة الرابعة.. اللغة.. أية قوة تنتزع النوم مني.. انني اشتبه ولو لساعة واحدة.. جسدي متهالك وينتظر يوما تقبلا أقل من ثلاث سنوات عجاف مرث.. أستمع بعيني على الشوكة المعدنية وهي تقترب ببطء من الخامسة.. أسارع إلى ضغط الزر الأسود بمجرد أن انطلق الصوت الحاد.. صوت الأذان يفرق أذني.. أتذكر بأنني لم أصل الباردة.. مانا عن اليوم.. هذا الذي يعضمني ويذكرني بأنه سيكون قذري ولعنة حياتي..

أحمل الحقيقة السوداء وكأني أحمل كل خرابيات الكون.. وقبل أن أخرج لأبـ من سماع صوت شجي يلاسمني مرارة هذا اليوم.. كوب من الشاي قد يمسأعني على طرد النعاس الذي بدأ يبلغ جفني..

* قصة من سلطة عمان.

أنتاول الشاي والمقوية على كتفي اليمنى.. أوه.. ياللعاقبة.. علي أن أحمل «المسجل» معي.. كيف لم أهينه.. أفتح الدرج الأوسط.. أبحث عن ذلك الشريط الذي يثر في نفسي الأشمزاز من بين الأشرطة المكتسبة بفوضى.. وجدهت.. لا بد أن يكون هو (2BP) أخرج أحد الكتب البقيضة من الحقيبة وأقارن بينه وبين الشريط.. انه هو.. نفس اللون.. نفس العنوان.. أدخل الشريط في قلب «المسجل» لأتأكد من أنه ينطق.. أضبطه على صوت الموسيقى التي تبثع على التليف.. حتى موسيقاهم تحمل الولاء والانتماء.. أهم بالخروج وحقيقتي على كتفي.. لكنني أترجأه فلقد نسيتم أن الفئسي بثوب الستر والوقار.. وأعدل من حجابي.. يبدو متناسقا وملائما لدقوقي رغم الخطوط الحمراء التي يفرسها على عنقي..

يبعد المكان كستشفى في طريقة توزيع غرفه.. إلا أن مرشاه يرتدون ثيابا مختلفة.. أسمع صوتا حادا يذكركني بالزر الأسود فأنتبه من غفوة كادت تأخذني إلى نوم عميق.. أتذكر حصرة المرير الذي تركته على حاله بلا ترتيب.. وأتمنى لو يقصر اليوم.. يخزجني صوت ضخم من حصرتي.. أبسجني وراء الأخریات وأتخذ أقرب مكان فيه جدار أستند عليه.. يعط صوت الموسيقى الشاحب مع أصوات أخرى أكثر شحوبا ورغبة في النوم.. لا ألق بانتظام كالأخریات.. ونسيتم أنني بذلك أسعى إلى إفساد العقول الغضة كما أخبرتني زميلة بعد ذلك.. هانذي يواجها الرؤوس الصغيرة.. كمن يواجه إله اعتكاه.. أحاول تمديد شفتي بصعوبة لأتسمم وأبدو لطيفة.. طبعاً كالعادة.. الوجهة والروحة والنظرات البلهاء وفي أغلب الأحيان اللامبالية بما أهذي.. وبين الحين والآخر يصلني صوت من الخلف.. ولم يفهم شيئا.. أجالف فله طلاس اللغة التي أتحدث بها لينصتوا جيدا إلى «المسجل».. أكرر ربما ثلاث مرات.. listen carefully.. لأجوب المكان لأتأكد من أن الجميع يعمل بإتقان.. في الحقيقة.. كل يقني على ليله..

الصخب سيد المكان.. يداي أحمرتا من الضرب على الطاولة.. أمسك الكرسي الخشبي وأضرب به بكل قوة على الأرض.. فتفكر قوامه.. يغدو الهدوء.. أرى الخوف في العيون المضنوية.. أنهي ما تبقى ثم أخرج لالوي على شيء في صدري ألف جرح وجرح.. وقبل أن أصيق الباب ورائتي يتأهلى إلى مسعوي صوت ناعم وضاحك.. «هيتشر».. روحي.. بلا رجعة..

ثورة عارمة في مجال الاعلام والمعلومات

* أحمد بن علي بن محمد المشيخي

خلفية تاريخية : فكرة الإنترنت

تعتبر الإنترنت ثورة جديدة في مجال الاتصال والاعلام فإذا كانت الثورة الأولى في مجال الاعلام بدأت مع ظهور الطباعة، ثم تلحقها الصحافة فالسينما، والراديو والتلفزيون واخيرا البث الفضائي عبر الأقمار الصناعية. فإن الإنترنت ثورة جديدة في مجال الاعلام والاتصال، والتي استطاعت أن تجمع بين مختلف وسائل الاعلام في وسيلة واحدة، حيث يستطيع المستخدم أن يقرأ ويسمع ويشاهد وأن يتفاعل مع هذه الشبكة العجيبة. ويستطيع أن يتجول من بلد إلى بلد، ومن شبكة إلى شبكة، من مسقط إلى طوكيو، أو إلى لندن وبون أو واشنطن، أو إلى أي مكان في المعمورة وهو جالس على كرسيه في مكتبه أو غرفته شريطة أن يكون لديه جهاز كمبيوتر مرتبط عبر الهاتف أو الأقمار الصناعية بالشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت).

والإنترنت كما ذكرت مصطلح جديد في القاموس اللغوي. وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة في عام ١٩٧٣^(٢) في أوساط المختصين بهذه الشبكة وصناعتها والمعينين ببرامج البحوث في مجال علم الكمبيوتر في الولايات المتحدة الأمريكية. واستخدم هذا المصطلح في عام ١٩٨٣ للتعبير عن مصطلح interconnecting networks (أي الشبكات المرتبطة ببعضها عن بعد عبر مجموعة من الحاسبات الآلية الكبيرة). وفي التسعينات استخدم هذا المصطلح وانتشر بشكل واسع وتم تحديده ليعني الارتباط عبر مجموعة من شبكات الحاسب الآلي بشبكة الجمعية الوطنية للعلوم الأمريكية (NSF net) National Science Foundation Network^(٣).

وتعتبر الإنترنت أضخم شبكة كمبيوتر في العالم. وهي الشبكة الأم أو بمعنى آخر هي أم كل الشبكات، والتي تضم داخلها الملايين من نظم الكمبيوتر وشبكتها في مختلف بلدان العالم. وتعمل على اتصال مختلف أجهزة الحاسبات الآلية وشبكتها مع بعضها البعض بواسطة خطوط هاتفية عادية

كلمة الانترنت جديدة في القاموس اللغوي مختلف اللغات العالمية، وهي محيرة في دلالاتها هل هي مجموعة من الآلات والأجهزة؟ أم هي نظام عالمي؟ أم هي شيء يجمع بين الاثنين؟ وباختصار شديد يمكن التعبير عنها بأنها شبكة عالمية تربط بين مختلف شبكات الكمبيوتر على النطاق المحلي والعالمي لتجعلها منظومة متكاملة، تساعد المستخدم على التنقل في شعاب هذه المنظومة العالمية المعقدة عبر خطوط الهاتف والأقمار الصناعية وأجهزة الحاسب الآلي. وأبسط ما يمكن القول عنها إنها شبكة عالمية من الحاسبات الآلية (Computers) المتصلة مع بعضها البعض حول العالم^(١). وتحتوي الشبكة على مجموعة من الشبكات المحلية المتصلة بعضها البعض، مما يعطي المستخدم أو المستعمل إمكانية الاتصال أو الارتباط بالآلات البعيدة عنه عبر شبكات محلية في دول أخرى.

* مدرس بقسم الصحافة والاعلام بجامعة السلطان قابوس . سلطنة عمان

The National Center for Supercomputing Applications - University of Illinois, Urbana, Champaign.

The Pittsburg Supercomputer Center - Pittsburg
San Diego Supercomputer Center - University of California, San.

وتهدف (NSF) من هذا المشروع الى إعطاء الامكانية والفرص لاجتمع الأبحاث في الجامعات والمراكز العلمية عبر مختلف الولايات الأمريكية الى ربط بعضها ببعض، لتسهيل تداول المعلومات والأبحاث العلمية عبر هذه الأجهزة المتصلة. وقد عرضت الجمعية الوطنية للعلوم الامكانية مختلف المؤسسات الأكاديمية للربط بالشبكة والمساعدة على إنشاء وتطوير نظام TCP/IP، الذي يربط الشبكة المحلية بالشبكات المحلية الأخرى في المراكز المذكورة. وقد عرضت الجمعية ربط كل الشبكات المحلية ومراكز الكمبيوتر التي تستطيع أن تتصل بالشبكة الرئيسية بشكل طبيعي. والذي أدى الى ما يعرف اليوم بمجتمع الانترنت.

وفي عام ١٩٨٦ عرضت هذه الجمعية شبكة بقوة 56 KBPS وسميت (NSF net)^(٨). وفي عام ١٩٨٧ عقدت الجمعية اتفاقية مع مؤسسة (MERIT)، وهي مؤسسة أمريكية لا تسعى الى الربحية مكونة من ١١ جامعة في ولاية ميتشجن لبناء شبكة وطنية عبر استخدام T1 بقوة 1.544 MBPS ولتربط ١١ مدينة أمريكية. وأعطت هذه المؤسسة المقاول الى كل من شركتي IBM و MCI. حيث تم إنشاء شركة موحدة من الشركتين المذكورتين تحت اسم شركة خدمات الشبكة المتطورة (Advanced Network Services)، وهكذا استطاع الكثير من الجامعات ومراكز البحوث الارتباط بالشبكة. وتطورت شبكة (NSF net) التي ولدت من الشبكة الأم (ARPA net).

واستطاعت شبكة (NSF net) أن تعمل في عام ١٩٨٦. لترتيب الأفراد والمعاهد والجامعات التي تريد أن تدخل في الشبكة. والتي تريد أن تستخدم شبكة المعلومات، وقد تم تمويل الشبكة بواسطة الحكومة الأمريكية. وأصبح الدخول إليها محدوداً فقط للأبحاث غير التجارية وللاستخدامات التعليمية والأكاديمية. ولكن الحقيقة تقول انه لم يكن هناك شبكة انترنت حقيقية قبل عام ١٩٨٨. حيث استطاعت أغلبية المؤسسات التعليمية الأمريكية: مدارس، جامعات، معاهد، مراكز أبحاث، أن تدخل في نظام شبكة المعلومات، ولم تصبح مقتصرة فقط على الجانب العسكري، بل شملت كل شيء. ومن خلال التعامل مع الانترنت وجدت فائدة كبيرة في استخدام الشبكة لنقل الملفات والوثائق، وتبادل الرسائل عبر البريد الالكتروني (e-mail) وكذلك لايجاد مجموعات نقاش في مختلف مجالات الحياة، وبعد عدة أشهر تم إكمال البرنامج

استطاعت مجموعة البحوث في نظام أجهزة الكمبيوتر في جامعة كاليفورنيا بركلي (Berkeley) اختراع نظام تشغيل حر يسمى (Unix، BSD، MILSTD). حيث ضمن هذا المشروع الاستخدام الواسع لأنظمة البروتوكولات (TCP/IP)، وعمليا بدأ التزاوج والتبني بين نظام Unix والانترنت^(٩).

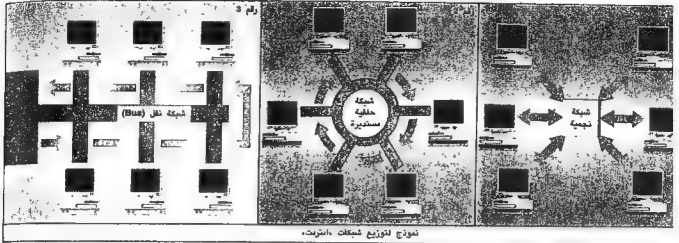
وفي نفس العام بدأت وزارة الدفاع الأمريكية بإنشاء أقسام مختلفة غير مبرومة من شبكة المعلومات الدفاعية. والتي كانت البداية والأساس لإنشاء شبكة (Mil net) التي تتبع وزارة الدفاع الأمريكية. حيث انفصلت هذه الشبكة الجديدة عن الشبكة الأم (ARPA net) كشبكة وكالة المشروعات المتطورة وعمليا في يناير ١٩٨٢ ظهرت (APRA net) لأول مرة كشبكة غير تجريبية أو كشبكة حقيقية واستطاعت أن تفتح أبوابها عبر وكالة الاتصالات الدفاعية الأمريكية لمختلف المراكز والجامعات الأمريكية.

ومن خلال هذا التحليل المختصر لتطور الشبكة نستطيع القول أن تكنولوجيا الانترنت استغرقت ١٤ سنة لتخرج من هائلين وزارة الدفاع الأمريكية ومراكز الأبحاث التابعة لها الى الخارج وإلى جمهور المستخدمين. ويمكن القول أن عام ١٩٨٢ هو عام الميلاد الحقيقي لشبكة الانترنت، كشبكة فعالة غير تجريبية، وكشبكة موحدة أساسية في الولايات المتحدة الأمريكية. ولكنها ظلت كشبكة تخدم الأغراض العسكرية أكثر من الأهداف المدنية، وكشبكة تربط مختلف الهيئات ومراكز البحوث والدوائر التي تدور في خدمة المصالح العسكرية الأمريكية.

وإلى عام ١٩٨٤ لم تكن الشبكة مفتوحة أبوابها للزوار من خارج العاملين في المؤسسات العسكرية أو المؤسسات أو الشركات ومراكز الأبحاث المتعاطلة معها. ولكن ونتيجة لضغط من مراكز البحوث والجامعات غير المتعاطلة مع وزارة دفاع، سعت جمعية العلوم الوطنية الأمريكية (NSF) الى إنشاء شبكة لربط الأبحاث والطعام والمؤسسات الأكاديمية لجمعية مجموعة من مراكز أجهزة الحاسبات الآلية المتصلة (supercomputers centers). حيث استطاعت أن تبني ٦ مراكز سوبر كمبيوتر في ست جامعات ومراكز في مختلف أنحاء الولايات الأمريكية. داخل مراكز البحوث التابعة للجامعات في هذه المناطق وهي كالآتي:

المؤسسات التي أنشأت الشبكة

Merit- University of Michigan Computing Center
Michigan National Center for Atmospheric Research
Colorado
Cornell Theory Center at Cornell University - New York



الوظائف أي شيء يخطر في باله داخل الشبكة. ويعتبر موزايك الواجهة الأمامية للصورة لشبكة الانترنت. واستطاعت أن تحتل قلوب المتصفحين والمستخدمين للشبكة في فترة قصيرة من عمرها، والتي لا تزيد على ٤ أو ٥ سنوات.

في ٣٠ أبريل عام ١٩٩٥ توقفت عمليات التشغيل في شبكة الجمعية الوطنية للعلوم الأمريكية (NSF net). ولإيمان عن ميلاد شبكة جديدة حلت محلها وهي Network Points Access (NAPs). وهذه الشبكة الجديدة تم تأسيسها من قبل الحكومة الأمريكية بالفعل. وتتكون من أربع شبكات. ويتم إدارة هذه الشبكات من قبل القطاع الخاص. وأي مؤسسة أو شخص يريد استخدام الانترنت عليه أن يدفع مقابل الخدمات التي يحصل عليها من قبل الشركات المعنية. والشركات هي في:

San Francisco: وتدار من قبل شركة باسفيك بيل.

Chicago: وتدار من قبل امريتيش ادفانسد داتا

سيرفيسيز وبيلكور.

New York: وتدار من قبل سبرين ومقرها بنسلفانيا.

Washington D. C. وتحتوي على شبكتين هما

ميتربوليتان فاير سيستمز MFS و MAE-EAST.

كيف تعمل الشبكة

قد يسأل البعض كيف تعمل الشبكة. يمكننا أن ننصو أن شبكة الانترنت كمجموعة هائلة تضم الملايين من نظم الكمبيوتر وشبكاتنا المنتشرة في مختلف أرجاء المعمورة. حيث تتصل هذه النظم والشبكات مع بعضها بواسطة شبكات خطوط الاتصالات. وبمعنى أبسط يمكننا أن نشبه شبكة الانترنت بشبكات الطرق البرية. حيث توجد طرق رئيسية (highway) التي تربط المدن والبلدان وتجري الحركة عبرها بسرعات هائلة، وطرق أو شوارع فرعية التي تربط البلدان الصغيرة والقرى أو شوارع داخلية في المدينة الواحدة، حيث

واستطاعت الشبكة أن تربط ١٣ موقعا في الشبكة الجديدة. وكذلك استطاعت أن تحمل أكثر من ١٥٢ مليوناً من الملفات والمعلومات خلال عدة أشهر فقط. واستطاع المشروع أن يربط ١٧٠ شبكة مناطق محلية (Local Network) (LAN) في الولايات المتحدة الأمريكية.

وفي عام ١٩٩٣ طورت مجموعة صغيرة من الباحثين في جامعة اليونوسويس Illinois وتشامبين/أوريان Champaign/Urbana واجهة نوافذ جديدة Xwindows لشبكة العنكبوت العالمية وسميت الفسيفساء (Mosaic). وخلال هذه الفترة استطاعت الجمعية الوطنية للعلوم الأمريكية أن تؤسس وتطور نسخة موزايك تعمل على أنظمة آبل ماكنتوش ومايكروسوفت، وظهرت النسخة الأولى من نوافذ مايكروسوفت على واجهة موزايك في نوفمبر ١٩٩٣.

ويعتبر متصفح (Browser) نسيج العنكبوت موزايك الوجه الجميل للانترنت. حيث يستطيع أي مشترك أن يبحر في شبكة نسيج العنكبوت العالمية عبر استخدام الفأرة (Mouse) والضغط على أماكن ربط المواقع. ويعتبر المتصفح سهلاً للغاية. حيث أنه قابل للاستخدام والبسيط، ويستطيع إضافة مناظر وصور عبر نظام (GIF)، وكذلك استرداد الملفات ومشاهدتها كما هي، ويسمح المد والبسط في المتصفح كذلك للمستخدم إضافة ميزة تشغيل الصوت والصورة لاستخدام الفيديو كليبس (audio and video players for video clips).

واستطاعت شركات الكمبيوتر أن تطور هذا المتصفح لكل شيء. وتعتبر شبكة Netscape أحد هذه المتصفحات المتطورة والتي احتلت أسواق الانترنت بأسرع وقت ممكن وقد استطاعت إضافة وظائف أخرى لنسيج العنكبوت العالمية، مثل إمكانية البريد الإلكتروني، و User net للمجموعات الاخبارية، ويستطيع المستخدم أن يعمل عبر هذه

تكون الحركة داخلها أقل سرعة فالانترنت تعمل بنفس الأسلوب . حيث توجد شبكات عالية السرعة، والتي تسمى العمود الفقري (backbone)، وتبلغ سرعة هذه الشبكات ٤٥ مليون بت في الثانية. وهذا يشمل خطوطاً من الفئة T3. وكذلك الى نحو مليون ونصف المليون بت في الثانية للخطوط الأقل سرعة من الفئة T1. وكذلك يوجد الخطوط الأقل سرعة، والتي تربط الافراد بالشبكة والتي تبلغ سرعتها ٣٠ كبت في في الثانية. (انظر الرسمة طرق الاتصال بشبكة الانترنت).

ولكي ترتبط بالانترنت، نقوم باستئجار خطوط الاتصال من شركات الهاتف المحلية العاملة في البلد أو المنطقة التي يوجد بها الكمبيوتر المضيف. فعل سبيل المثال عُمان فالتشبكة المحلية هي الهيئة العامة للاتصالات السلكية واللاسلكية، الامارات هي اتصالات. فالشبكات المحلية ترتبط بالزود الرئيسي للخدمة، والذي هو بدوره يرتبط بالشبكات الأخرى في الانترنت.

انتشار الانترنت عالميا

لقد كانت الانترنت معروفة منذ سنين طويلة تعود الى الستينيات، كما ذكرت سابقاً. إلا أن الكثير من مستخدمي الانترنت اليوم يعرفها على أنها شبكة نسيج العنكبوت العالمية (World Wide Web). وقد بدأت هذه الشبكة العنكبوتية على يد عالم سويسري يدعى Tim-Berners-Lee، الذي يعمل في مختبرات المركز الأوروبي لبحوث الطاقة النووية (CERN) في جنيف عام ١٩٨٩. حيث استطاع أن يسهل تبادل وإشراك الباحثين والمختصين في الطاقة العالية، وخاصة الفيزياء، للمعلومات والبيحوث عبر استخدام أسلوب النص الوافر (Hypertext) أو ما يسمى (Hypertext Markup Language) لغة إضافية لنص وافر، حيث يتم استخدام النص الوافر ليس فقط داخل الوثيقة الواحدة أو بين مختلف الملفات والوثائق، بل وبين مختلف مواقع أجهزة الحاسب الألي التي ترتبط بعضها ببعض عبر الانترنت. وقد وفر الباحث طريقة سهلة لربط المعلومات الموزعة على امتداد شبكة الانترنت، وبذلك يستطيع أي مشترك أن يتصل Telnnet الى الموقع الذي يتعامل مع شبكة نسيج العنكبوت، وأن يدخل الى الشبكة ولكن ذلك عبر استخدام النص فقط (text).

وتشير الإحصائيات الى أن الانترنت توسعت بشكل سريع خلال التسعينات. وقد تضاعف عدد المشتركين والمستخدمين للشبكة الى أكثر من ٤ - ٥ مرات بين عامي ١٩٩٣ و ١٩٩٦ فقط. وأدى إنشاء شبكة ويب العالمية (World Wide Web) وظهور المتصفحات Browsers، ذات استخدامات الرسومية لمختلف أنواع نظم التشغيل، الى اتساع هائل في الشبكة العالمية، فحتى وقت قريب اقتصرت خدمات الانترنت على البلدان المتقدمة على جانبي شمال المحيط الأطلسي واليابان

واستراليا، ولكنها تتوسع اليوم لتشمل غالبية بلدان العالم، بما في ذلك البلدان العربية وباعتقادي لن يمضي وقت طويل قبل أن يعم استخدام الشبكة وانتشارها مثل انتشار الخدمات الأساسية التي تستعملها البشرية اليوم مثل (شبكات الهاتف والطرق السريعة والطيران المدني).

ويتوسع شبكات الانترنت في مختلف بلدان العالم زادت الطلبات على استخدام خدمات هذه الشبكة العالمية، ومع زيادة هذه الطلبات زاد أيضاً عدد المشتركين والمستخدمين لها. إلا أنه من الصعب إمكان تحديد عدد المستخدمين الفعليين للشبكة. والصعوبة في ذلك تكمن في أن عدد المستخدمين يزداد بكثير عن عدد المشتركين حيث أنه يتم استخدام الشبكة من قبل خمسة مستخدمين على الأقل لكل اثنين من المشتركين. وترتفع هذه النسبة الى أكثر من ذلك في البلدان العربية والنامية. وذلك بسبب زيادة عدد أفراد الأسرة، ووجود عدد كبير من الطلاب يستخدمون عدداً قليلاً من الاشتراكات. ولكن في مقابل زيادة المستخدمين لكل اشتراك في البلدان النامية، تنقص هذه الأعداد في مختلف بلدان العالم الأخرى مثل الولايات المتحدة الأمريكية والسويد

وتشير الإحصائيات الأخيرة لعام ١٩٩٧ الى أن عدد المشتركين في الانترنت هو ٤٠ مليون مشترك^(١). وبناء على ذلك يمكن تقدير عدد المستخدمين للشبكة بحوالي ١٢٠ مليون مستخدم. وتشير الدراسات والبحوث الى نمو مستخدمي الانترنت على المستوى العالمي. حيث زادت بنسب قياسية في ١٩٩٧. وتشير البحوث في مجال الانترنت الى زيادة عدد مستخدميها في اليابان وشرق آسيا بنسبة ٢٤٠ بالمائة. وبلغت في كندا وبريطانيا ١٠٠ بالمائة. ومع الزيادة في أعداد مستخدمي الانترنت على المستوى العالمي، زادت أيضاً أعداد مستخدمي الشبكة عربياً، وزادت أعداد المواقع العربية في عام ١٩٩٧. حيث تراجعت زيادة عدد المستخدمين بين ١٥٠ و ٢٥٠ بالمائة. وكذلك زادت المواقع العربية بواقع عشر مرات عما كانت عليه في بداية السنة الماضية. من ٥٣ موقعاً في بداية العام الى ٣٥٠ موقعاً في أواخر عام ١٩٩٧^(٢). وقد تراقف هذا الازدياد العالمي لمستخدمي الانترنت عالمياً، مع تحسين الخدمات التي تقدمها الشبكة وجودتها.

الشبكة في متناول الجميع

إذا كانت استخدامات شبكة الانترنت مقصورة على العاملين أو المؤسسات المتعاملة مع وزارة الدفاع الأمريكية في بدايات تكوين هذه الشبكة العنكبوتية، فإن استخدام اليوم انتشر ليعم الكثير والصغير، العالم والطالب، والتاجر والمشتري الرجل والمرأة. ففي دراسات يجريها معهد جورجيا للتكنولوجيا في أتلانتا بالولايات المتحدة الأمريكية منذ عام

١٩٩٤ يشير إلى ارتفاع معدل مستخدمي الإنترنت على المستوى العالمي، وإلى ارتفاع مستوى مختلف الفئات والشرائح الاجتماعية التي تستخدم الشبكة وكذلك إلى ازدياد نسبة مستخدمي الإنترنت خارج الولايات المتحدة الأمريكية. ويجري المعهد هذه الدراسات كل ستة أشهر على المستوى العالمي^(١١).

وتشير آخر إحصاءات دراسات المعهد والتي أقيمت في نوفمبر ديسمبر ١٩٩٧^(١٢) (العينة ١٠,٠٠٠ مستخدم) إلى زيادة عدد المستخدمين للشبكة إلى أكثر من ٣٦ مليون مستخدم في الولايات المتحدة فقط. وقد توصلت الدراسات إلى الحقائق الآتية

- ارتفاع نسبة النساء المستخدمين للشبكة من ٥٪ عام ١٩٩٤ إلى ٣٣٪ عام ١٩٩٦ وأخيراً إلى ٢٨٪ في ديسمبر ١٩٩٧، مقابل ٦١٪ للرجال.

- ارتفاع بنسبة (١١٪) للنساء الشابات (١٦ - ٢٠ سنة) المستخدمين للشبكة أكثر من الرجال (٨٪) في نفس المجموعة العمرية.

- انخفاض مستوى المستخدمين المتعلمين للشبكة الذين يحملون شهادات جامعية وما فوق من ٦٦٪ عام ١٩٩٥ إلى ٤٧٪ عام ١٩٩٧.

- ارتفاع مستوى المستخدمين الذين يمتلكون خبرة طويلة في استخدام الشبكة. حيث أظهرت الدراسة أن ٥٠٪ من العينة تحت الدراسة يمتلكون خبرة أقل من سنة في استخدام الإنترنت عام ١٩٩٥، بينما يشكلون ٣٧٪ عام ١٩٩٧.

- ٨٤٪ من العينة تقول أن خدمة الإنترنت أصبحت ضرورية في حياتهم.

- ٨٤٪ من العينة والمستخدمين للشبكة من مدة طويلة تسوقوا عبر الشبكة مقارنة مع ٥٤٪ من المستخدمين الجدد.

- انخفاض نسبة المستخدمين العاملين في شركات ومؤسسات الكمبيوتر عن السنوات السابقة. حيث أظهرت الدراسات أن ٣٣٪ من المستخدمين المشاركين في الدراسة عام ١٩٩٥ يعملون في مجال الكمبيوتر، بينما انخفضت نسبتهم إلى ٢١٪ فقط عام ١٩٩٧.

- أن ٤١٪ من المستخدمين يدخلون إلى الشبكة من بيوتهم فقط.

- أن ٤٩٪ من الفئة العمرية (١٩ - ٢٥ سنة) من العينة يستخدمون الشبكة في الأغراض التعليمية.

- ارتفاع نسبة العينة في الفئة العمرية (٥٠ سنة وما

فوق) من ١١٪ عام ١٩٩٥ إلى ١٤٪ عام ١٩٩٧.

- أن ٤١٪ من نفس الفئة العمرية (٥٠ سنة) يقولون إن الشبكة ربطتهم أكثر مع أفراد عائلاتهم.

- إن متصفح ياهو Yahoo هو الأكثر انتشاراً.

وتؤكد الدراسات أن الولايات المتحدة الأمريكية مازالت تتقدم على مختلف البلدان في استخدام تقنيات الإنترنت والإنترنت، تلتها آسيا ثم أوروبا الغربية. وتؤكد الدراسة، التي نشرتها مؤسسة International Data Corp، أن الإنترنت ستشهد انفجاراً سكانياً في السنوات القليلة القادمة. حيث تتوقع أن يصل عدد مستخدمي الشبكة من ١٢٠ مليون شخص عام ١٩٩٧ إلى ١٧٤ مليون مستخدم عام ٢٠٠١. وستنخفض نسبة الأمريكيين بين مستخدمي الشبكة العالمية من ٥٨٪ عام ١٩٩٧، إلى ٥٤٪. وتتوقع مؤسسة IDC أن تتفوق منطقة آسيا والمحيط الهادي على أوروبا (التي تحتل حالياً المركز الثاني بعد أمريكا) في نسبة المستخدمين^(١٣).

ولتسهيل استخدام شبكة الإنترنت وجعلها في متناول المستخدم خارج البيت أو العمل، عمدت بعض الشركات المتخصصة إلى نشر «أكشاك الإنترنت» "Internet Kiosks" في الشوارع العامة، والمطارات، والمتاجر ومطبات السيارات والقطارات. وتوجد هذه الأكشاك على ثلاثة أنواع: لرجال الأعمال المسافرين، حيث أخذت الشركات تنشر هذه الأكشاك في المطارات وباقي محطات السكك الحديدية لتتيح للمسافر فتح بريده الإلكتروني وإرسال الفاكسات وقضاء أعمال معينة مقابل رسوم خدمة، وتليفونات متعددة الوسائط، حيث قامت شركات الاتصالات باختيار تليفونات متعددة الوسائط ومؤهلة للإنترنت تؤمن للمتصلين الأنباء والخرائط المحلية، فضلاً عن المكالمات وتتيح الدفع بواسطة بطاقات الائتمان أو البطاقات الذكية، وأخيراً أكشاك التجارة الإلكترونية ذات الشاشات الملونة والشبيهة بالكمبيوترات في استخدامها لغة HTML تمهيداً لوصولها بالإنترنت^(١٤). وقد بدأ الكثير من الشركات استخدام هذه الأكشاك في حجوزات السفر والسياحة والفنادق والمتاجر العامة، وانتشرت في الولايات المتحدة، وكندا، وهونغ كونغ وغيرها من البلدان الغربية.

وتقوم شبكة الإنترنت بتزويد المستخدم بأربع خدمات اتصال أساسية هي:

- البريد الإلكتروني من شخص إلى آخر.

- الأخبار.

- نشرات الكترونية عامة تعني باهتمام الأشخاص واتصالاتهم بموضوعاتهم.

- وسائل بحث عن المعلومات للدخول إلى المكتبات وقواعد

انطلقت فكرة البريد الالكتروني المجاني في كل الشبكات العالمية. واستطاع المستخدم أن يخاطب أي عنوان بريد الكتروني على أي شبكة كانت، في أمريكا، أوروبا أو آسيا أو أفريقيا.

الهاتف الشبكي TeInet

التلنت هو أداة تستعمل للوصول إلى حواسيب بعيدة، فتسمح الشبكة للحاسوب المكتبي بالعمل كطرفية لحاسوب آخر بعيد. ووظيفة التلنت هي إنها تؤول مستخدمي الانترنت لتشغيل الحواسيب التي تحفظ الفهارس الحالية لمصادر المعلومات التي تتزايد وتنمو باستمرار في الشبكة العالمية. فمن خلال التلنت يستطيع المستخدم الدخول إلى مختلف المكتبات المرتبطة بالانترنت والبحث عن الكتب في هذه المكتبات أو الفلات في الصحف والمجلات الموجودة داخل المكتبات، الجامعية منها أو الحكومية، مثل مكتبة الكونجرس الأمريكي أو مكتبة جامعة كمبرج أو أكسفورد أو هارفورد أو حتى مكتبة جامعة السلطان قابوس إذا كانت مربوطة بالانترنت.

الهوامش

- ١ - فاروق حسين الانترنت: الشبكة الدولية للمعلومات، دار الراتب الجامعية بيروت، ١٩٩٧، ص ١٥.
- ٢ - Rickard, Jack, Editor's Notes, June 1995 - <http://www.broadwatch.com/mag/95/jun/bwnl.htm>, p.1.
- ٣ - Rickard, Jack, Internet Architecture, in ~ ٢ Broadwatch Magazine, 1996, <http://www.broadwatch.com/isp/tellisparchi.ht>, p. 2.
- ٤ - علي زين العابدين، كيف تعمل شبكة الانترنت؟، PC Magazine العربية ٢٣، ج. ٤، ١٩٩٧/٤، ص. ٩٤-٩٧.
- ٥ - Rickard, Jack, 1995, op, cit.,
- ٦ - Ibid.
- ٧ - Ibid.
- ٨ - Ibid., p. 2.
- ٩ - عبدالقادر الكامي، انترنت ١٩٩٧، في مجلة انترنت العالم العربي، العدد الأول العدد الرابع يناير
- ١٠ - نفس المصدر السابق
- ١١ - للاستفادة ومعلومات أكثر انظر: <http://www.gvu.gatech.edu/user/surveys/survey-10-1996> أو <http://www.gvu.gatech.edu/users/surveys/papers/9710-release.html>.
- ١٢ - للاستزادة انظر، مقابلات انترنت على المنافسة الاقتصادية العالمية، في مجلة انترنت العالم العربي، السنة ١، العدد ٥، فبراير ١٩٩٨، ص ١٦-١٧.
- ١٤ - «من البيع بالتجزئة إلى تذاكر السفر: سوق اكتشاف الانترنت إلى الازدهار»، في انترنت وورلد، النسخة العربية العدد ٢، السنة ٢ أبريل ١٩٩٨، ص ٣٠.

البيانات المختلفة والمتنشرة في أرجاء العالم، وتشغيل برامج جديدة متخصصة والتي لم يتم استخدامها من قبل أو لم تكن في متناول المستخدم.

البريد الالكتروني (E-Mail)

وهو إحدى الميزات والخدمات الأساسية التي تقدمها الانترنت. ظهر البريد الالكتروني بشكل عملي وفعال في عالم الانترنت في عام ١٩٨٨. وميزة البريد الالكتروني أنك تستطيع أن تخاطب أو ترأسل أي إنسان في أي مكان في الأرض خلال ثوان وبأقل التكاليف. ومقارنة مع البريد العادي أو التليفون أو الفاكس، فإن البريد الالكتروني أكثر سرعة وفاعلية وأقل تكلفة. فالبريد العادي، على سبيل المثال، يأخذ أياماً أو أسابيع في حالته نحن في البلدان النامية، حتى يصل إلى المرسل إليه. أما التليفون فإنه سريع ومميز يعطي الصوت، إلا أنه أكثر سعراً. وكذلك الفاكس، سريع إلا أنه أقل وضوحاً. والبريد الالكتروني يمزج بين أغلبية هذه الأشياء المذكورة أعلاه ويعتبر أكثر وضوحاً وأسرع ويمكن أن تخاطب زميلك على الجانب الآخر من الخط بكل سهولة. ولكن يشترط لتنفيذ كل ذلك أن يكون لدى الشخص الآخر بريد الكتروني واسم للاستخدام في البريد الإلكتروني.

في السنوات الأولى لاستخدام البريد الإلكتروني حدث الكثير من الصعوبات والمشاكل بين مختلف الشبكات والشركات التي تسيطر على سوق الانترنت. ففي السنوات الأولى كان لا بد من الاشتراك في شبكة NSF net ليتم استخدام البريد الإلكتروني عبره. فكان المشترك، مثلاً يبيع استخدام البريد إلى شخص آخر، وكذلك يبيع ذلك المشترك الجديد الاستخدام إلى عدة مشتركين جدد ٢، ٥ أو أكثر وهؤلاء يبيعون إلى مجموعة أخرى فكان للمشترك الأول هو الذي يحدد شروط وأسعار استخدام الشبكة، ويتوسع الشبكة ويجاد شبكات محلية في مناطق معينة وانتشار الشبكة ولد مجموعة من الشركات التي تعطي خدمات في الشبكة اللائقونية. وضعت الشركات شروطاً محففة بحق المستخدمين. فكان للمستخدم، على سبيل المثال، لا يستطيع الاتصال إلا بالمستخدمين في الشبكة التي هو مسجل بها. وعند توسع الشبكات وزيادة عددها أصبحت هذه الشبكات مثل الجزر المنفصلة في المحيط. وتزايد الصراع بينها في سبيل من يدفع للآخر وأي شبكة أقوى وأموار تجارية أخرى.

وفي التسعينات بدأ الكثير من الجامعات في العالم في تأسيس أقسام بها في علوم الكمبيوتر، وبدأت كذلك بتوزيع البريد الالكتروني للعلماء فيها من موظفين، أساتذة وطلاب مجاناً. فأصبح من السهولة يمكن إيجاد بريد الكتروني واستخدامه ومراسلة الأصدقاء على أي شبكة كانت. ومن هنا

ملاحظات على الفن القصصي

في رسالة الغفران

أحمد درويش *

يمثل نص «رسالة الغفران» لأبي العلاء المبري (٣٦٣ - ٤٤٩ هـ) واحدا من النصوص الرئيسية في تاريخ الفن العربي خاصة والأدب العربي عامة، ومن أكثر نصوص هذا الأدب تأثيرا على مسيرة الأجناس والنصوص الأدبية اللاحقة سواء على المستوى المحلي أو على المستوى العالمي.

و«رسالة الغفران» نص شديد الفراء تتنازع مجالات عدة مثل تاريخ الأفكار، وعلوم اللغة، والمذاهب الفلسفية، والمعتقدات الدينية، وتاريخ الشعر وغيرها من المجالات المتشابهة التي حظيت ببعض اهتمامات الدارسين من قبل، من خلال الحوار مع تجلياتها في رسالة الغفران، لكنه أيضا نص ينتمي إلى تاريخ الفن القصصي الخلاق، الذي أسهم أبو العلاء بنصيب وافر في تطويره من خلال نص الغفران.

يختار نقطة البدء بنفسه دون أن يكون قصة جوابا، ودون أن يكون خياله صدى لواقع يجاوره، وإذا كانت هذه الصعوبة تجابه نقطة البدء في النص القصصي للغفران، فإن صعوبة أخرى أكثر حساسية كانت تجابه نقطة الانطلاق والحركة، ذلك أن العالم الذي تم اختياره لتنمو فيه «المكانة» كان عالم الدار الأخيرة، وهو عالم لم تكن الصعوبة عنه محايدة في درجة الصفر يستطيع خيال القاص أن يشكلها كما يشاء، ولكنها كانت مملوءة بالتصور الديني في النصوص المقدسة وإمكانياته في تساويلات الوعظ والحكايتين مما يتطلب من القاص مهارات خاصة ينبغي أن تتبدى في طرافة الحركة الخيالية وجذبا من ناحية، وعدم اصطدامها بالتأويلات من ناحية ثانية.

ولقد تبثت براعة أبي العلاء المبري في تناول الخيطين معا بين أصابعه منذ العبارات الأولى التي بدأ بها رده على رسالة ابن القارح لكي ينمو بالرد إلى قصة الغفران، كان مفتاح الرد عنده هو عبارة «الكفة»، وهو مصطلح يمتد عند أبي العلاء فيشمل «الرسالة» كما يشمل القصيدة^(١)، والكلمة هنا وقد أطلقت على رسالة ابن القارح، تتحرك تحركا استعاريا على مستويين، أولهما المستوى الرسائي ومن خلاله يكون الكلام الصالح قابلا للصعود إلى الملا الأعلى، ولعله، سبحانه، قد نصّب لسطورها المنجية من اللهب، معاريج من الفضة أو الذهب تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء، وتكتشف سجوف الظلمة بدليل الآية «إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه»^(٢)، ومن خلال هذا التصديق الرسائي، تصبح كلمات الرسالة قابلة لأن تصعد إلى الملا الأعلى وأن تحمل صاحبها معها.

أما المستوى الثاني للنمو، الذي يهد للدخول إلى العالم القصصي، فهو مستوى «الترشيح» وهو تقنية معهودة لدى البلاغيين العرب يتم من خلالها النمذج بالمشبه به أو المستعار منه والأيتال من خلاله في عالم^(٣) الخيال وأبو العلاء يلجأ إلى هذه التقنية عندما يجعل الكلمة الطيبة شجرة لها أصول ثابتة وفروع ساقطة

«الجواب» لأنه جواب على رسالة ابن القارح، وأدب الجواب يحكم غالبا بمبدأ المشاكسة، فعندما يكون السؤال قصيدة أو أرجوزة أو مقامة أو رسالة أو لغزا، يكون الجواب المحرور على المسؤول أن يجيب سائله من جنس بيانه، ولم تكن رسالة ابن القارح لأبي العلاء قصة حتى يكون الثوب القصصي حتما في الرد عليها، وإنما كانت خواطر شيخ حلبي قادت أعوامه الثمانين إلى التأمل فيمن أغرته متع الحياة وغفلوا عن التوبة في حينها وقد عدد كثيرين منهم في تاريخ الفكر والشعر، وراعه السؤال المخيف: «كيف يصنع من عنده أن التوبة لا تصح من ذنب مع الإقامة على آخر؟ فلا حول ولا قوة»^(٤).

هل فتح هذا السؤال أمام أبي العلاء باب التحول من الحال إلى المآل من التمدد إلى الغفران، فكانت هذه القفزة القصصية الرائعة؟

إن حركة القاص في مثل هذه الحالة لتبدو أكثر صعوبة من حركة القاص الذي

وهو نص وهب الامتاع القصصي دون شك للمنتعم إلى عصره وثقافته، وهو قابل لأن يهب مزيدا من الامتاع للمنتعم إلى عصور أخرى ودرجات من الثقافة مختلفة من خلال الحوار الفني معه. والمجال الذي اختارته «رسالة الغفران» مجال مبتكر يتعلق بعالم الغيب ومحاوله ارتياده وأخلاق الحرية للخيال ولغة وللحركات بين الجملادات والأمكنة وتذويب الفواصل بين الجمادات والكائنات الحية المعجماء أو الناطقة، وخلق متعة فنية - من خلال هذا كله - للنثر المجنح في رحاب عالم اللغة، مكتفا أحيانا على اختيار خيال الشعراء ليثبت قصوره في المواقف التي تفوق الخيال. وعلى ذاكرتهم ليثبت أنها قد تتلاشى أمام عصف الأهوال.

واللائق للنظر في البدء أن اختيار «الثوب القصصي» لم يكن حتما على كاتب نص «الغفران» فالتص يندرج في إطار أدب

وثمار بائنة في كل حين. وهذه الكلمة الطيبة كانتا المنية بقوله «الم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفروعها في السماء، تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها»^(٩).

وبهذين المستويين من النمو جعل كلمات الرسالة الثانية أجنحة صعدت إلى عالم الغفران وشجرا غرس في تربته وامتدت فروعه في أرجائه وأينع ثمره وأتى أكله ولقد فتح ذلك «الترشيح» باب النمو التخيلي فأصنان الشجر وظلاله تستدعي المستظليين به: «والولدان المخلصون في ظلال تلك الشجرة قيام وقعود... يقولون: ... نحن وهذه الشجر صلة من الله لعل بن منصور، تخبأ له إلى نفع الصور»^(١٠)، وأصل الشجر الثابت يستدعي ما يغذي نباته من المياه والأنهار وتجري في أصول ذلك الشجر أنهار تختلط من ماء الحيوان، والكوكب بعدها في كل آن»^(١١).

والأنهار الجارية تستدعي ما يسبح فيها ومن يجلس على شواطئها ومذاقها المتعذب خمرًا وسلا ويستدعي ذلك ما قيل في السدينا وأوانئها ومصير الشعراء الذين قالوا وسألهم عن القارئة بين ما راوا هنا وهناك، وهكذا تنسع القاعدة «الترشيحية» لتصبح أصلاً يتم التحرك خلاله والنمو به لصنع عالم حكائي مكتمل يتوالد توالدا الحكايات فيه من منابع مختلفة، حقيقية أو تخيلية أو أسطورية من جهة وأنسانية وملائكية وشيطانية وحيوانية وجمادية وطبيعية من جهة أخرى، كما يتم تقديمها متداخلة أو مستقلة من خلال معارض حكاية متنوعة بدءاً من الاستعارة اللوحية إلى التورية القصصية إلى الموقف القصصي إلى القصة المكتملة

إن اللغة التي ينطاط بها أن تصوغ هذا العالم الحكائي الغريب لكي تدر به من خيال سامع لم يره، وتنقل إليه شيئاً لم يخطر على قلب بشر لغة من شأنها أن تستعين بكثير من أجنحة «الحرية» وأن تفك كثيراً من الارتباطات التي استقرت بين الدوال والمدلولات وبين المفردات بعضها والبعض الآخر وبين الشخصات التي ارتبطت بتأوان

من الكائنات حتى أصبحت من لوازمها منطوقاً ومفهوماً، وذلك ما حاول أن يقدمه النص القصصي لرسالة الغفران.

لقد أشار أبو العلاء «في القول» الذي يرد في نصه إلى أن نعت «القول» الذي يرد في نصه أشبه بلغة الأصنام: «وهذا فصل يتسع، وإنما عرض في قول نام، كخيال طرق في المنام»^(١٢) وهكذا الحكم وحده يحدر اللغة من كثير من قيود الترابط المألوفة، غير أن محدودية اللغة البشرية في نهاية المطاف ومحدودية المعنى المقصور في ذهن السامع من خلال خبرته البشرية، تضع أمام القاص الملتجئ عقبة أخرى، فهو إذا أراد مثلاً أن يصف «العسل» في عالم ما وراء الغيب فيما تشير إليه الآية الكريمة «وأنهار من عسل مصفى» وجد أنه في خلد السامع يشير إلى شيء حلو المذاق وأن الشعراء يستلهمون المعنى في المواقف المعنوية العذبة في مثل قول الحادث بن كلفة.

فها عسل يبارد ماء مزن
على ظمأ لشأبه يشاب

بأشهى من لقيكم إلينا
فكيف لنا به... ومتى الإاياب

ولكنه يصح بأن عسل الجنة تفوق لذته آلاف المرات ما تحتمله كلمة «العسل» البشرية، فيريد أن يلجأ إلى «تحرير» الكلمة من محدودية الدلالة وأن يفك عقلاها، فيلجأ إلى إقامة نوع من «التضاد» بين المدلول الراسخ والمدلول الجديد في المناخ الجديد، فيكون موقع «العسل» السائد من مدلوله المستحدث كموقع الزفت والطران من الفالوذج، يقول «ولو أن الحارث بن كلفة طعم من ذلك الطريم (العسل) لعلم أن الذي وصفه يجري من هذا النوع مجرى الفلج والزفت» الشافعية من الرعيد (الفالوذج الجرجاج)^(١٣)، وكذلك الشأن مع كلمة «السلوى» التي يستعملها الشعراء فإذا ما قورنت بالسلوى في عالم الغيب كانت أشبه بشجر القار المر التاب في الرمال^(١٤).

والقاص الذي يتكرر منه هذا الصنيع في مواقف مختلفة يسعى إلى أن يحرر اللغة - وهي أداته الرئيسية في بناء علة الجديد - من القيود التي تحد من مدلولاتها في الذهن -

وأن يسد الفجوة بين الطبقة المتناهية للفردات اللغوية في الاستعمال البشري والطاقة غير المتناهية للخيال الأخرى.

إن «الحرية» مفتاح رئيسي لفهم بعض أسرار الروعة والإيهام في عالم أبي العلاء القصصي، وهي حرية تعود معها الكائنات في خيال القصص إلى عبيتها الأولى فتكون قابلة لإعادة التشكيل واستكمال النواقص وإقصاء المألوف، وتلك واحدة من مفاتيح الفن العظيم في كل زمن ومكان، فهذه رحلة القاص التي يقوم بها ابن القارح ومعه عدي بن زيد في الجنة وهما بطاران قطعياً من البقر والحمر الوحشية على سابحين من خيل الجنة فإنما ما اقتربت أطراف السنان من نيل بقرة، تكلمت^(١٥)، «أمسك رحلك الله، فإنني لست من وحش الجنة التي أنشأها الله ولم تكن في الدار الزائلة ولكنني كنت في محلة الغرور (الدنيا) أروى في بعض القفار، فمر بي ركب مؤمنون قد كبرى زادهم فصرعوني واستعانوا بي على السفر فعوضني الله بأن أسكنني في الخلوة» وعلى النحو نفسه يتحدث حمار الوحش عندما يوشك أن يصاب ليفهر أنه دخل الجنة لأن جلده صنعت منه القراب فحبر منها الصالون وتطهروا^(١٦) وما دامت البقرة والحمار قد كسرا قيد الصمت وبخلا عالم الكلام فإن «من شأن طير الجنة أن يتكلم»^(١٧) كما يقول أبو العلاء في صورته القصصية الجميلة التي يقدمها لركب الأوز الذي مر على روضة في الجنة فيها ابن القارح وجماعة معه فيقلن «الهمنان أنسقط في هذه الروضة فنفخني لن فيها... فنبتقطن فيصيرن جوارب كواعب يسرفلن في وحي الجنة، وبايديهن الزاهر وأنواع ما يلتمس به اللهي فيجيب وحق له الهجب، وليس ذلك ببيع من قدرة الله جلت غلغله» وسوف تتلاقى فرقة الرقصات من الأوز، العازلات البارعات ويصعدن أمام كل اختبار في الموسيقى يطرح عليهن، ويعزفن بكل لحن معهود أو غير معهود، ويبدعن من ألوان الجمال والدلال، ما يجعل ابن القارح يقترح على النابغة الجعدي - وكان في حالة غضب إثر نقاش حاد جرى بينه وبين الأعشى - أن يتبع بأحدى هؤلاء الحوريات قائلاً^(١٨): «يا أبا ليلى إن الله جلت قدرته من علينا بهؤلاء الحور العين اللواتي

حولين عن خلق الأوز، فاختار لك واحدة منهم فلتذهب معك إلى منزلك، تلاحقك أرق اللحان وتسعدك صروب الألبان، فيقول وليد بن ربيعة، إن أخذ أبوليل قينة وأخذ غيره مثله، ليس ينتشر خبرها في الجنة فلا يؤمن أن يسمى فاعلو ذلك أزواج الأوز؟ فغضب الجماعة عن اقتسام أولئك القيان، إن قدر الحرية المتاحة أمام التشكيل الحكائي يتسع فلا يصبح وقفا على كسر حاجز الصمت، وتفجر اللغة على لسان الجمادات، ولكنه يتعداه إلى كسر حاجز «الصورة الثابتة»، والانتقال إلى طوعية التشكيل وهي حرية تنجر ما لا نهاية له من الصور المعتمة، تتصلب معها أحلام الاستعارات في اللغة إلى مواقف قصصية رائعة، ألم تربط اللغة في استعاراتها طويلا بين الأنثى والفأكة فكان التفاح في الخدود والرمان في الصدور والورد في الشفاة والعنم في أطراف الأصابع وغير ذلك مما أبدعته استعارات اللغة؟ إن حرية التشكيل تتجاوز ذلك الموقف الاستعاري لتجعل القاص يحدثنا عن «الفأكة الأنثى، وعن شجر في الجنة يصرف بشجر الحور: «يجيء إلى حدائق لا يعرف كنهها إلا الله فيقول له ألك: خذ ثمرة من هذا الثمر فاسكرها فإن هذا الشجر يصرف بشجر الحور، فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو تفاحة أو ما شاء الله من الثمار فيسكرها فتخرج منها جارية حوراء عينها ترقى لصحنها حوريات الجنان، فتقول: من أنت يا عبيداه فيقول: أنا فلان ابن فلان، فتقول: إني أمي النفس يلفظان قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة»^(٢١) ولا تقف حرية التشكيل التي يطلقها القاص من عقلها، عند رؤية الأشياء على غير ما ألقت عليه في الواقع الجامد، حيوانات تتكلم، وأوز تغني وتعزف وترقص، وحوريات يخرجن من ثمار السفرجل والرمان والتفاح، وإنما تعدى ذلك إلى نقل جانب من هذه الطاقة التي هي الخالق وحده إلى المخلوق الصالح، فيكون في طوق هذا المخلوق في الجنة أن يشكل المخلوقات التي يحبها على ما يهوى، هذا هو ابن القارح وقد منح واحدة من حوريات «الفأكة»

الأنثى يخطر في باله وهو ساجد أنها ربما تكون - على حسنها - ضاوية الأرداف، فإذا به وقد قام من سجوده يجدها ذات أرداف لا نهاية لها فيتمنى أن تصغر عن ذلك «فيقال له: أنت مخير في تكوين هذه الجارية كما تشاء فيقتصر من ذلك على الإرادة»^(٢٢)، وتضيق هذه الظاهرة التي تلقي الضواصل بين معنى الأشياء في النفس وتحققها في الخارج، فإذا تمنى ابن القارح وعدي بن زيد والثابغة والذبياني والثابغة الجعدي أن يكون معهم الأعشى وخالوا: «فكيف لنا بأبي بصير؟ فلا تتم الكلمة إلا وأبوبصير قد ضمههم فيسبحون الله ويقسونه ويحمدونه على أن جمع بينهم «هو» على جمعهم إذا يشاء قدير»^(٢٣)، وإذا تمنى الثابغة أن يحضر رواية الشعر مجلسه ليؤيدوا رأيه فلا يكاد ينطق بالقول إلا «والرواة أجمعون قد أحضرهم الله القادر»^(٢٤)، وإذا اشتاق ابن القارح إلى سماع غناء القيان في فسطاط مصر وفي بغداد لأحدى القصائد، سارعت جماعات من طير البلاطة لكي يتحولن إلى مخلق حور غير متساوقة لثمن قوله «المخيل السعدي».

ذكر الرياب وذكرها سقم

وصاد وليس من صبا عزم

وإذا ألم خيالها طرقت

عيني فضاء شئونها سحجم
فلا يمر حرف وحركة إلا ويورق
مسرة لو عدلت بمسرات أهل العاجلة منذ
خلق الله آدم إلى أن طوى ذريته من الأرض
لكنتس الزائفة على ذلك، زيادة السج المتعرج
على دعة الطفل»^(٢٥).

وتقنية «حرية التشكيل» التي تقتح كثيرا من الأبواب المؤدية إلى عالم البناء القصصي المتميز في رسالة الغفران، تتجسد أحيانا في صورة «إعادة التشكيل» وهي صورة تبرز كثيرا من الأبعاد الإنسانية لهذا العمل الأدبي الكبير، وتقوم فكرة إعادة التشكيل على مبدأ «تعويض النواقص» وأحداث التوازن إن حرموا قدرا من أوجه الجمال أو الكمال في الدنيا العاجلة، فتتحول صورهم من خلال إعادة التشكيل إلى صور تبلغ درجة الكمال في النقيض المفقود، وأبو

العلاء الذي حرم نعمة البصر وحرم اللون «الحرية» المترتبة عليها في الدنيا واختار أن يكون رهين الحبسين، وهو الذي يرسم بقلمه صور الجمال ويعوض النواقص المحرومين، فيها هو الأعشى «وقد صار عشاه حورا معروفا، وإن شاء ظهره قواما موصوفا»^(٢٦)، «ها هو زهير بن أبي سلمى الذي كان رمزا لحمل ثقل الشيوخة وأعبائها والسأم من الحياة، يرتد في الجنة، شابا كالزهرة الجنية ... كأنه ما لبس جلباب هرم ولا تأفف من الهرم وكأنه لم يقل سمئت تكاليف الحياة ومن عيش ثمانين حولا - لا أبالك - يسأم»^(٢٧) ومثله لبيد بن ربيعة الذي يتردد بينته المشهور في السأم.

ولقد سمئت من الحياة وطولها

وسؤال هذا الناس كيف لبيد؟

ها هو يمر في الجنة وهو «شاب في يده محجن ياقوت»^(٢٨).

أما الشعراء الخمسة الحور من بني قيس: تميم بن مقبل وعمرو بن أحمز والشماع بن ضرار وعبيد بن الحصين، وعبد بن ثور، فعندما يبراهم ابن القارح في الجنة يقول: «ما رأيت أحسن من عيونكم في أهل الجنان، فمن أنتم خلد عليكم النعيم؟ فيقولون: نحن عوران قيس»^(٢٩)، وليست إعادة التشكيل وتعويض النواقص في العالم القصصي لرسالة الغفران وقفا على مشاهير الشعراء والكتاب وحدهم بل إنها تقنية تمتد إلى البسطاء من عامة الناس وتفتح أمامهم آفاق الأمل والأحلام ويرمز لهم النص القصصي بأمرأتين محبتين فقيرتين إحداهما من حلب والأخرى من بغداد، ولكنهما تتحولان إلى اثنتين من الحور العين يلتقي بهما علي بن منصور فينبهر بالسحر والجمال، تقول إحداهما له: «أتدري من أنا يا علي بن منصور؟ فيقول: أنت من حور الجنان اللواتي خلقتن الله جنة للمؤمنين، وقال فيكن: «كأنهن البياقوت والمرجان» فتقول: أنا كذلك إنعام الله العظيم، علي أني كنت في الدار العاجلة أعرف بـ «معدونة» وأسكن في باب العراق يحلب وأبي صاحب رحي وتزوجني رجل يبيع السقط، فطلقتني

لرائحة كرهها في فمي وكنت من أقبح نساء حلب ، فلما عرفت ذلك زهدت في الدنيا الغرارة وتوافرت على العبادة وأكلت من مغزلي فصيرني لذلك إلى ما ترى.

وتقول الأخرى : أتدري من أنا يا علي بن منصور؟ أنا وتوفيق السوداء التي كانت تخدم في دار العلم ببغداد ... وكنت أخرج الكتب إلى النسخاء فيقول : لا إله إلا الله ، لقد كنت سوداء فصرت أنصع من الكافورة (٢١).

إن تقنية «إعادة التشكيل» في الفن القصصي لرسالة الغفران لا تتوقف عند ظاهرة «تعويض النواقص» بل قد تتحقق من خلال الصورة القابلة التي يتم فيها أحداث التوازن من خلال «الشيء المربا» الخاصة من الذين كانوا يتمتعون بها في الدنيا ، وخلعها على من كانوا قد حرموها منها والصورة القصصية التي تجسد ذلك في الغفران هي صورة «الجن» الذين كانوا قد أعطوا في الدنيا القدرة على التشكل والتحول فصرموا في الآخرة ميزة أن يظلوا شبابا كسالم الجنة من الأنس ، وأصبحت تظهر عليهم علامت الشيوخه كما حدث مع الجني الذي حاوره ابن الفارحي في الجنة : يا أبا ماهرش مالي أراك أشيب وأهل الجنة شباب؟ فيقول إن الأنس أكرموا بذلك وأحرمانا لأننا أعطينا الحولة في الدار الماضية فكان أحدا إذا شاء صار حية ، وإن شاء صار عصفورا وإن شاء صار حمامة فمتنعنا التصور في الدار الآخرة (٢٢).

وتقنية «إعادة التشكيل» تبلغ مداها عندما ترى الكائنات تنتقل من «صورة» إلى أخرى ، ثم تعود إلى صورتها الأولى ، فون أن تلحق «الآل» الذي يصاحبه التصلو عادة ، لأن الجنة تخلو من الآل حتى الفريسة التي تصاد وتؤكل تحس بلذة الصيد كما يحس بها الصائد وتشعر بمغمة الماكول كما يشعر هو بمغمة الأكل وهما هو «أدم» الفاصرة. يقول : دانا افترس ما شاء الله فلا تادى الفريسة بظفر ولا ناب ولكن تجد من اللذة كما أجد بلطف ربها العزيز (٢٣). وما هو طلوس يمر أمام معمر بن المثنى فيتمنى أن لو وجده أمامه مطبوخا بالخل «فيتكون

كذلك في صفحة من الذهب» فلماذا قضى منه الوطر ، انضمت عظامه بعضها ثم تصير طلوسا كما بدأ ، فتقول الجماعة : سبحان من يحيي العظام وهي رميم (٢٤) مرت من أمام النحاة أوزة تمنأها كل على طريقة الطهي التي يحبها «فتمتلئ على خوان من الزمر» فإذا قضيت منها الحاجة عادت بإذن الله إلى هيئة نوات الجناح (٢٥) وهكذا يستطيع أبوالعلاء من خلال «حربة التشكيل» وما يتوالد عنه من تقنيات فرعية أن يقودنا إلى منابع جديدة للامتاع القصصي من خلال إعادة تشكيل الواقع وإثابة قيوده والتخفيف من جهامة وأدري بنا أن نزع أن الفناء الذي يملأ أرجاء رسالة أبي العلاء لا يعود — إنا خلصت نفوسنا — نوعا من تعوير النفس من الحزن والخوف (٢٦).

إن قضية «المنابع الجديدة» تثير التساؤل حول تنوع منابع الحكاية ومصادرها في رسالة الغفران ، وكما يقول رولاند بارت : «إن كل مادة تصلح لأن يشكل منها الإنسان حكاية . يمكن أن تكون الحكاية في الصورة الشابة أو المتحركة لأن الاشارة أو في خليط من الاشارات والصور والكلمات ، أنها كاملة في الأسطورة والخرافة والقصة والرواية والملمعة والتاريخ المختلفة والحوار بين الأفراد ، وهي موجودة للرسمية والزجاج الملون ، والأحداث تحت أشكال تكاد أن تكون غير متناهية في كل الأزمنة والأمكنة في كل المجتمعات» (٢٧).

والواقع أن رسالة الغفران استلهمت كثيرا من هذه المنابع وفي مقدمتها التاريخ الذي استقت منه ذاكرة أبي العلاء كثيرا من الأحداث والتقط كثيرا من الأسماء فوظفها من خلال التصوير وإعادة التشكيل توظيفاً فنياً على نحو ما أشرنا ، ولقد نجيب لكثرة الأسماء التاريخية التي وردت في رسالة الغفران والتي تكاد تبلغ ستمائة اسم (٢٨) مشكلة غاية كثيفة من الأسماء الحقيقية كان يمكن أن تكون عائقاً أمام حرية الحركة لدى الحاككي التخيلي ولكن أبا العلاء كان يعرف طريقة الخاص في المسارب الضيقة في الأسماء ، ولقد يلاحظ أن معظم هذه الأسماء يلتقي بها ابن الفارحي في الجنة أو في مشاهد

الحشر وأن نفراً قليلا هم الذين اضطهرهم أبوالعلاء أن يراقفوا إبليس في النار ، حتى أن بعضاً من شعراء الجاهلية تسرب إلى الجنة لأن بيتاً قاله قد غفر له.

والى جانب التاريخ توجد «الأساطير» كمصدر قصصي للحكاية عند أبي العلاء ومعظم هذه الأساطير تنتمي إلى عالم الحيوانات والزواحف مثل أسطورة الحية الويفية «ذات الصفاء» (٢٩) التي وقست لصاحبها وكانت تصنع إلى الجميل ، ولكن صاحبها لم ينس أنها كانت قد قتلت أخاه من قبل فحاول أن يغدر بها وأن يضربها بالفسا وهي على الصخرة ، فلما وقيت ضربة فأسه ، والحقد يمسك بأنفاسه ، ندب على ما صنع أشد الندم ... فقال للحية مخادعا: هل لك أن تكون خلتين؟ فقلت : لا أفعل وإن طال الدهر ه وتلك الحية يلتقي بها ابن الفارحي في الجنة جزاء وفاتها.

ومنها الحية التي كانت تسكن في دار الحسن البصري وحفظت عنه القرآن من أو له إلى آخره (٣٠) فلما قرأ رحمه الله ، انتقلت إلى جدار في دار أبي عمر بن العلاء فراجعت عليه القرآن وقراءاته وهي تلحظ ابن القارح في القراءات ورواياتها وعندما يشهد عجبه تدعو إلى الإقامة وتعهده بأنما يمكن أن تنتفض قصير مثل أحسن غواني الجنة ، لو ترشف رضابها لعلم أنه أفضل من التراقي ، ولو تنفست في وجهه لعلم أن ربيع عيلة التي كان يحن إليها عترة في قوله :

وكان فارة تاجر بقسمة

سبقت عوار ضها إليك من الغم ليست بجانب ريجها إلى كراثة لبرخ

في الفم ، لكن ابن الفارحي يصاب بالذعر من اقتراحها وينصرف. ومن عالم الحيوان يلتقي ابن الفارحي في الجنة «بأسد القاصرة» ويعجب عندما يجده يلتهم من الظلمة المشه والملائين وهو الذي كان في الدنيا «يفترس الشاة العجفاء فيقيم عليها الأيام لا يطعم سواها شيئا» (٣١).

فلماذا ما سأل عنه خبره ، عرف أنه الأسد الذي استجاب لدعوة الرسول ﷺ عندما جاءه عتية بن أبي لهب وكان النبي قد زوجه ابنته رقية قبل البعثة ، فلما جاء عتية

وقال يا محمد، أشهد أن قد كلمت بريك وولقت ابتك، فدعا الرسول ربه أن يسقط عليه كلبا من كلابه، فخرج إلى الشام مع ركب حتى إذا كانوا بوادي القصرة وهي أرض فيها سباع نزلوا فافترشوا صفها واحدا فقال عتبة: أتريدون أن تجعلوني حجرة، لا والله لا أبيت إلا في وسطكم، فجاء السبع ليلا وهم نائمون، فشم رؤوسهم رجلا رجلا، حتى انتهى إلى عتبة فأنشعب أنيابه في صدفيه، فصاح: قتلتن دعوة محمد^(٢٥)، ويلتقي كذلك في الجنة بالذئب الذي تكلم على عهد النبي ﷺ عندما خاطب أهلبان الأسلمي وكان في غم من فهمه مخاطب ذلك الذئب فلما صاح به الأسلمي، وكان الذئب جاعا جريحا منذ ليال كثيرة ألقى على نيله وخاطبه قائلا: اتحول بيني وبين رزق قد ساقه الله إلي^(٢٦).

والى جانب الأساطير قد تكون الصورة الاستعارية العابرة تبعا لحكاية طريفة، فانهار الخمر في الجنة مطلب فيها أسماك على صور السمك بحرية ونهرية وما يسكن في العيون النبعية إلا أنه من الذهب والفضة وصفون الجواهر... فإذا مد الحكم يده إلى واحدة من ذلك السمك شرب من فيها عذاب^(٢٧) فهذه الصورة الاستعارية التي يتردد منطها كثيرا في رسالة الغفران - تعبر تبعا للحكاية، يضاف إلى ينابيع الإنسان والجانب والزواحف والطير والحيوان.

ينسج أبو العلاء من هذه الروايات ألوانا من الفن القصصي تراوح أشكاليها بين التعبير القصصي والمشهد القصصي، والمشاهد المتتابعة والقصة المكتملة، ويتحقق في بعضها الكثير من العناصر المألوفة في الفن القصصي، من التشويق والعقدة والمفاجآت للحل.

وفي إطار المشاهد القصصية المتتابعة، تأتي حكاية نجاة الأعشى من النار، فقد سأل به ابن القارح عندما فوجيء به في الجنة^(٢٨): كيف كان خلاصك من النار، وسلامتك من قبيح الشنار؟ فيقول سبتي الزبانية لي سقر فزابت رجلا في عرصات القيامة يتلألا وجهه تزلزل القمر. والناس يهتقون به من كل أوب. يا محمد يا

محمد، الشفاعة الشفاعة!! نمت بكذا ونمت بكذا، فصرخت في أيدي الزبانية يا محمد أغشني فإن لي بك حرمة! فقال: يا علي، بادره فانظر ما حرمته؟ فجاءني علي بن أبي طالب صلوات الله عليه وأنا أعتل كي القي في الدرك الأسفل من النار، فزجرهم عني وقال: ما حرمتك فقلت أنا القائل

فأليت لا أرثي له من كلاله ولا من حفي حتى تلاقي عمدا نبي يرى ما لا ترون، وذكره

أغار لعمرى في البلاد وأنجدنا ولقد كنت أؤمن بالله وبالحساب وأصدق بالبيت وأنا في الجاهلية الجهلاء. فذهب علي إلى النبي ﷺ فقال: يا رسول الله، هذا أعشى قيس قد روي مدحه فبك، وشهد أنك نبي مرسل، فقال: هلا جاءني في الدار السابقة؟ فقال علي: قد جاء، ولكن صسته قريش، وحبته للخمر ففزع في، فادخلت الجنة على ألا أشرب فيها خمرًا ففرت عياني بذلك. وكذلك من لم يث من الخمر في الدار والسافرة، لم يسقها في الآخرة.

ولناظرنا المشاهد القصصية تتوالى في سهولة ويسر بل وفي مستوى لغوي ميسور يختلف عن المستوى الذي تلجأ إليه رسالة الغفران ذاتها عندما يتصل الأمر بمناقشة اللغويين أو معالجة النحاة أو محاكاة الشعراء من ينسي الانس أو الجان، وكان القصص ذاتها يمثل مستوى من مستويات التأليف يليس له الراوي مسوحيه الخاصة، ولا يجيء عرضا أثناء الحديث عن امر آخر، ولنتأمل في «الغيبات» التي تنتشر في المجرى القصصي وتجعل انقاس السامع لاهمة وراء الحدث، فبين سبب الزبانية ومصادفة رؤية وجه الرسول ﷺ، وصراخ الأعشى وإصرار الزبانية، وفردم علي وسحب الأعشى إلى الدرك الأسفل، وزجر علي لهم، وسماع القصيدة بالاعتراض بأنها لم تقل علي سمع الرسول في الدنيا والاعتذار بمؤامرة قريش وحب الخمر والانتهاه بالشفاعة مع شرط يمثل المفاجأة الأخيرة، الحرمان من شرب الخمر لعاشق الخمر في جنة تجري بها الخمر انهارا، هذه المواقف المتعارضة المتكاملة تشف عن جانب كبير من

براعة القصص في رسالة الغفران. على أن القصة التي بلغت أوج الاكتمال في رسالة الغفران دون شك هي قصة ابن القارح نفسه في موقف الحشر، فهي تعد قصة مكتملة بالعلمي الفني، وهي قد سميت «قصصة» على لسان أبي العلاء نفسه عندما قال ابن القارح في مقدمتها «أنا أقص عليك قصتي»^(٢٩) وهو تعبير يحمل محله في المشاهد القصصية الأخرى مقدمات أخرى مثل ما خبرك؟ ما حدثك أخبرني عن كذا. الخ.

وهي من حيث الكم تحتل أكبر مساحة متصلة لموقف واحد يمثل نحو خمس عشرة صفحة^(٣٠) إلى جانب تغير الأماكن التي تدور فيها الأحداث من مشهد إلى مشهد، واختلاف شخصيات الأبطال كذلك من موقف إلى موقف ومرد هذا التميز دون شك، يعود إلى أن هذه القصصة تعد محور «رسالة الغفران» فهي تمثل الرد الرئيسي على رسالة ابن القارح والأجابه على تساؤلاته المبرى حول قبول التوبة واحتمال تحقق الغفران، وهي أجابه له يشا أبو العلاء أن يجعلها من جنس التساؤل فتكون طريحا لاحتمالات أو سررا لادلة ولكن أراد أن يجعلها معادلا لنيا قصصيا، لا يخلو فيها تحقق الغفران المرجو من عقبات يشيب لها الولدان، وتعرض خلالها صكوك التوبة للضياع والفقدان ويحل اليأس محل الأمل في كثير من مراحل الطريق ويحقق التشويق والإثارة القصصية هدفها الفني حتى يتحقق التطهير في نهاية المطاف بالخلاص والغفران.

وتبدأ القصة باستدعاء ابن القارح للبعد الزمني الطويل ليوم الحشر ذي يوم كان مقداره خمسين ألف سنة، ويشد عليه الظما، وينظر في كتاب أعماله حين يعلم له فيجد حسناته قليلة متفرقة تفوق النيات الضئيل في العام الجديد وفي آخرها أمل للتوبة كأنه مصباح راهب رفع لسالك السيل، ويقوم ابن القارح في الحشر زهاء شهرين يخاف بعدها من الغرق في العرق فيبيح عن حيلة للخروج من الموقف، ويفكر في كتابة قصيدة يمدح بها رضوان خازن الجنة، فيكتبها وينشدها على مقربة منه فلا

يلتفت إليه فيظن أن الغافية لم تعجبه فينتظر نحو عشرة أيام أخرى ليكتب قصيدة جديدة في مدح رضوان على قافية مغايرة فيكون مضمونها كصبر الأمل، ويجرب على كسل الأوزان والقوافي دون فائدة وأخيرا يصرخ في رضوان مذكرا له أنه أنشد على مسامحه عشرات القصائد في مدحه لينجي من العطش فلم يستجب له، ويسأله رضوان «وما الأشعار؟ فإني لم أسمع بهذه الكلمة قط إلا الساعة».

ويحاول أن يشرح له طريقة العرب في استمالة النفوس عن طريق الشعر فلا يجد لديه أدنا صاعية.

ويرتكئ إلى خازن آخر من خزنة الجنة يقال له «زفر» فيجرب معه قصائد الديدج دون جدوى ويقول له زفر عن شعر الديدج: «أحسب هذا الذي تبيحتني به قرآن إبليس المارد ولا يتفق على الملائكة».

فيئس من تأثير الشعر على خزنة الجنة وبحث عن طريقة أخرى للشغاعة وبينما هو يتجول رأى وجهاً نورانياً تحيط به كوكبة متلألئة فسأل فعرف أنه حمزة وحوله شهاداً أحد، فكتب قصيدة يمدح بها حمزة، ومع أن حمزة استنكر الشعر في موقف الحشر إلا أنه في نهاية الأمر أرسل معه رجلاً إلى علي بن أبي طالب ليخاطب النبي ﷺ في أمره فلما سمع على قصته، سألته عن صحيفة حسنة، ففتش عنها فتمن أنها ضاعت منه عندما وقف في زحام حلقة لجماعة من النجاة يتناقشون وفيها صك التوبة فلما رجع يبحث عن الصك لم يجده فحزن حزناً شديداً، لكن علياً أخبره بأنه يكفي أن يجد شاهداً يشهد على توبته في الدنيا، فقال إنه قاضي حلب عبدالمتمم بن عبدالكريم فنودي به فحضر بعد لأي وأقر بتوبته ومع ذلك عندما سأل علياً أن يشفع له ليصرفه من موقف العطش، قال له: إنك تروم مطلباً صعباً ولك أسوة بولد أبيك آدم.

فيبحث عن وسيلة أخرى، فوجد جماعة من «العترة» الطيبين فذكرهم بأنه كان إذا فرغ من كتاب قال «وصلى الله على سيدتنا محمد خاتم النبيين وعلى عترته

الأخيار الطيبين» ورجاهم بحق هذا الدعاء أن يسألوا له فاطمة عليها السلام إذا هي خرجت من الجنة أن تسأل أباهما كي يشفع له، ويخرج موكب فاطمة وفيه السيدة خديجة وأبناء النبي ﷺ ممن ماتوا أطفالاً، ويظهر عليه أمره فتأمّر بأن يتعلّق بركاب أخيها إبراهيم لكي يجتاز الزحام وصولاً إلى مقام النبي في موقف الحشر، ويتنهي الأمر بالشغاعة له والأذن بدخول الجنة بعد اظهار صك التوبة وختمه بخاتم النبوة.

وعندما يؤذن له بعبور الصراط يهتز اهتزازاً شديداً فتؤمّر إحدى الجوارى لكي تصطحبه وهو يتساقط يميناً ويساراً فتفرق عليه أن تريحه وأن تحمله على ظهرها فتعبر به الصراط كالبرق الخاف، لكنه عندما يصل إلى باب الجنة يسأله رضوان عن «جواز» الدخول، ويتبين له أنه لا يحمل جوازاً ويكاد يعود أدراجه من جديد لولا أن التفت إبراهيم صلى الله عليه وسلم فرأته وقد تخلفت عنه، فرجع إلى جنيذني جذبة حصني بها في الجنة.

الآن يمتلئ أن تكون هذه القصة الجميلة هي الرد الفني الذي تشكل في نفس أبي العلاء عند تلقي رسالة ابن القارح، لكنه خاف أن هو قدمها وحدها أن تشوّر التساؤلات عن مشروعية استشراف عالم الغيب، والقدرة على تصور ما يدور فيه، وتقريبه إلى النفوس بلغة تألفها فكانت بداية الرحلة الطويلة عند أبي العلاء من الكلمة الطيبة للشجرة الطيبة للأصل الثابت وتحت الأنهار للفرع الممتد في السماء ينشر الظلال للصحاب يتسامرون على شواطئ الأنهار وتحت ظل الأشجار ويشربون خمر الجنة وعسلها، ثم تمتد الرحلة فتشمل كثيراً من الأدياء والشعراء، ويגיע ابن القارح بينهم فلا يكون حديثه مستغرباً ولا غفراً عنه مستبعداً، ويكتسب الأدب العربي والعالمي من وراء هذا كله عملاً أنبياء رائداً وقنا قصصاً رائحة؟

الهوامش:

- ١ - رسالة ابن القارح تحقيق د. عائشة عبدالرحمن ص ٥٥ من طبعة رسالة الفخران

المعارف - الطبعة الثامنة.

- ٢ - يستخدم أبو العلاء في التعبير عن القصيدة عدة مصطلحات في رسالة الفخران، ومن بينها مصطلح التكلت، أي مثل قوله في الجوار مع امرئ القيس والخبرني عن كلمتك الصادقة والفسادية والنونية، ثم يذكر مصطلح نصوص تنتهي بهذه القوافي انظر ص ٣١٥ رسالة الفخران
- ٣ - السابق ص ١٤٠.
- ٤ - كان الأسراف في هذه التقنية مشار جمل بين النقاد للمخاطبين والشعراء المبدعين كما حدث في قضية الجدول حول شعر أبي تمام
- ٥ - رسالة الفخران ص ١٤٠
- ٦ - السابق ص ١٤١
- ٧ - السابق ص ١٤١
- ٨ - السابق ص ١٦٤
- ٩ - السابق ص ١٦٦
- ١٠ - السابق ص ١٦٧
- ١١ - السابق ص ١٦٨
- ١٢ - السابق ص ١٦٨
- ١٣ - السابق ص ٢١٢
- ١٤ - السابق ص ٢٢٢
- ١٥ - السابق ص ٢٨٨
- ١٦ - السابق ص ٢٨٩
- ١٧ - السابق ص ٢٠٤
- ١٨ - السابق ص ٢٠٦
- ١٩ - السابق ص ٢٢٤
- ٢٠ - السابق ص ١٧٨
- ٢١ - السابق ص ١٨٢
- ٢٢ - السابق ص ٢١٥
- ٢٣ - السابق ص ٢٢٧
- ٢٤ - السابق ص ٢٨٦
- ٢٥ - السابق ص ٢٩٢
- ٢٦ - السابق ص ٢٠٥
- ٢٧ - السابق ص ٢٨١
- ٢٨ - السابق ص ٢٨٢
- ٢٩ - مصطفى ناصف - محاورات مع النشر العربي، سلسلة عالم المعرفة سنة ١٢٩٧ (العدد ٢١٨) ص ٢٥١.
- ٣٠ - R. Barthes, Poetique du reel., E Seuil Paris 1977, p. 7.
- ٣١ - انظر فهراس الاعلام في طبعة د. عائشة عبدالرحمن ص ٥٩٥ وما بعدها.
- ٣٢ - رسالة الفخران ص ٣٢٧
- ٣٣ - السابق ص ٣٢٧
- ٣٤ - السابق ص ٣٠٤
- ٣٥ - الفخران، هامش ص ٢٠٤ والمراجع المبينة به
- ٣٦ - السابق ص ٢٠٧
- ٣٧ - السابق ص ١٦٨
- ٣٨ - السابق ص ١٧٨ - ١٨١ يصف يسم.
- ٣٩ - السابق ص ٢٤٨
- ٤٠ - في طبعة د. بنت الشاطي، ص ٢٢٦ إلى ٢٢٧.

ثنائية

ابراهيم الكوني الصحراوية

فخري صالح *

يتميز عمل ابراهيم الكوني بقيامه على عدد من العناصر المحدودة، على عالم الصحراء بما فيه من ندرة وامتداد وقسوة وانفتاح على جوهر الكون والوجود وتطور معظم رواياته على جوهر العلاقة التي تربط الانسان بالطبيعة الصحراوية وموجوداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر الذي لا يرد. في هذا العالم تبدو العناصر، والعلاقات التي تربط بينها، ثابتة لا يتناهاها التغير، ويحكم على الشخصية المحورية في العمل بالموثوق كاشحية تجلب الخصب الى الطبيعة الصحراوية القاحلة، فيهطل المطر وتتصالح الصحراء الجبلية مع الصحراء الرملية كما تقول الاسطورة التي يوردها الكاتب في روايته «نزيف الحجر» (ص ٣٠ - ٣١).

تتمثل مادة الحكاية في سر العلاقة التي تقوم بين الشخصية المحورية في الرواية (أسوف) والودان، وهو تيس جيلي تقول لنا الكتب أنه انقضى في أوروبا منذ بدايات القرن السابع عشر ولكنه ظل موجوداً في الصحراء الكبرى. ثمة غموض يحيط بهذا الحيوان الذي يقول عنه أسوف أنه مروح الجبل، فهو يعتمد بالكلية على طوره، ولحمه يكمن سر من أسرار الوجود، كما يقول شيوخ الصوفية. تقوم بين أسوف والودان علاقة سرية معقدة يحل فيه الودان في جسد أسوف ويرى فيه الأخير أباه الذي صرعه الودان لأنه لم يحافظ على أسوف وهو مصلوب على تمثال الكاهن والودان، يمتص جسد الودان دم الانسان وتهلل شأبيب المطر على جسد الصحراء العطشان.

ثمة علاقات توترل تقوم بين الاقتباسات التي يضعها الكاتب في مفتاح الفصول وما يحدث في الرواية وقد أشرت قبل قليل الى تخليص أحداث الرواية في آية قرآنية وحكاية قبايل وهابيل المقتبسة من العهد القديم في بدايات الفصول التالية يعمل ابراهيم الكوني على التوطئة للأحداث والعلاقات التي يقيمها بين الشخصيات بالقتباسات تعلق على طبيعة الصحراء وموجوداتها حول صيد الودان

في هذا السياق يشكل عملا الكوني «نزيف الحجر» والثيرة ثنائية روايتية تصف العلاقة المدهشة التي تقوم بين انسان وحيوان في الصحراء في الرواية الأولى يصعد الكاتب هذه العلاقة ليحل الحيوان في الانسان ويحل الانسان في الحيوان أما في الرواية الثانية فإن الكاتب يبلغ بهذه العلاقة درجة الأخوة الصافية التي لا يفرقها إلا الموت.

في «نزيف الحجر» يفتح الكوني عمله الروائي بأية قرآنية «وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا ام آتاكم»، (سورة الأنعام، الآية ٣٨)، ويضع هذا الاقتباس القرآني مفاصل من العهد القديم يدور حول قتل قبايل أخاه هابيل. ومن ثم يبيئه الكاتب القاري من خلال هذين الاقتباسين، لاستقبال الحكاية المحورية في الرواية، إذ ينبذ الاقتباسان الى التماثل القائم بين عالمي الحيوان والانسان، وإلى ما يحده قتل الانسان أخاه الانسان من جذب وفقر في عناصر الطبيعة، ويرد هذان الاقتباسان على المكان الصحراوي الذي تدور فيه الأحداث ويعمل الصراع في جو أسطوري يشهد فيه تمثال الكاهن والودان على تراجيديا الموت الذي يصبب المصراة ويجري للماء والعشب في عروقها.

* كاتب من الاردن

(اقتباس من هنري تاسيلي)، وشعب الجرامنت الذي يتجنب البشر ويعيش مع الوحوش التي تعمر جنوب ليبيا (اقتباس من هيرودوت)، والصبر مادة من مواد القرة التي هي بدورها مادة من مواد الولاية (اقتباس من الفسري)، والودان الذي يتسكع في الأذغال وقد انتكهه الأحران (هاديوب ملكة لسوفوكليس)، وليبيا التي تصحرت وجفت فيها الينابيع والبحيرات (كتاب «التحولات» لافيد)

تضيء هذه الاقتباسات التي يشرح معظمها طبيعة الحياة الصحراوية والصفات التي ينبغي لأهل الصحراء أن يتمتعوا بها، حكاية أسوف وقبايل الودان، أي حكاية الصراع الأزلي بين البشر أنفسهم، ومصرعهم كذلك مع الطبيعة القاسية، انها حكاية الوجود في عناصره الأولى، صراع الانسان ضد النذرة التي تمثلها الصحراء حيث يعمل الكومي على تحويل علاقات الصراع هذه وتوجيهها في سياق علاقيتين محوريين. علاقة أسوف الطولية مع الودان حيث يصبح أخا بالدم بعد موت الأب، ويتم تصعيد هذه العلاقة الى علاقة ذات طابع أسطوري تتوازى مع أساطير الخصب في وادي النيل وفي منطقة القرايين حيث يصبب دم أسوف جسد الصحراء العطشان، أما العلاقة الثانية فتتمثل في حكاية أسوف مع قبايل، أكل اللحم البشري والذي شرب دم الغزال ليعيش بعد موت أبويه فتعلق الى دم أخيه الانسان، وترجع هذه الحكاية صدى حكاية قبايل وهابيل الأبدية، أي حكاية الصراع الدائم بين بني الانسان

ويمكن أن نستخلص من العلاقات المحورية الناشئة في «نزيف الحجر» أن الاسطورة تفسر الحكاية وتتناسع معها في أنها تصبح جزءاً من لحم الحكاية عبر التسمية (قبايل)، الودان الذي هو الدم، إله البشر واب قبايل في الاقتباس القرآني وفي الحكاية كذلك. ولعل عنصر الاندماش في هذا العمل الروائي كامن في هذه اللغة الأسطورية - القصصية التي يقيمها ابراهيم الكوني، حيث يشكل الاقتباس في رواياته مفتاحاً تحليلياً أساسياً إذ يصعب فهم جوهر عمل الكوني الروائي دون النظر الى علاقة التناسع التي تقوم بين الحكايات التي يرويها والتصوص التي يقتبسها ويفتح بها فصول رواياته.

يضفي تمثال الكاهن والودان، المنحوت في لحم صخرة عظيمة تقوم وسط الصحراء الكبرى،

نغوضا سألحا على بداية الحكاية، ثم تبيأ خيوط هذه الحكاية، الأسطورية تتصل على خلفية نمو العلاقة بين أسوف والودان، ونحن نعلم من خلال سرد الراوي المتصق بشخصية أسوف، حيث إنه يرى عالم الصحراء من خلال عينيّه ويحصل رؤية لصيفة برؤيته، أن روح الودان حلت في جسد أسوف، وأن الودان الذي أخذ والده أسوف أول مرة، ثم صرعه بعد مطاردة أسطورية عنيفة، قد أخذ مكان الأب وأصبح أسوف يدرى أباه في عيني هذا الحيوان الذي يمثل روح الجبال في نظر ساكني الصحراء الكبرى. من خلال هذه العلاقة التي تقوم بين أسوف وحيوان الودان، إذ أنه يتمتع عن صيد الودان فني في القتل الذي نذره والده ولم يستطع أن يقي هو نفسه به، يفتتح المجهول على نهاية الحكاية، حيث يحضر قابيل مصحوبا بالفضاضة الأوروبية الذي يهديه البنادق والسيارة والطائرة العمودية مما يمكنه من تمهيط الصحراء بدماء من بقايا طلعان الغزلان التي أبادها وجعلها تهجر الوديان وتجا إلى قسم الجبال، وهو أمر يخالف طبيعتها المنتصبة بالسبل العند في الصحراء.

ظهور قابيل في الصحراء ينسب بالقتل، خصوصا أن الاقتباس المثلث في الصفحة الأولى من الرواية كان قد هيأ القاري لحادث القتل. إن قابيل يعرف أسطورة تحول أسوف إلى ودان وهربه إلى جنود الطليان، ولكنه يضطرب عليه ليدرسه إلى مكان السودان في الصحراء فنهزم للحم يكاد يقضي عليه بعد أن انقرضت الغزلان من الصحراء، وعندما ينكر أسوف معرفته بمكان الودان يقوم قابيل بصيلة على تمثال الكاهن والودان بحيث يغطي أسوف جسد الودان الأسطوري وتزامن يد الكاهن رأس أسوف الحارس.

لننسا هنا بإسراء تقاطع حكايات وأساطير مستعارة من ثقافات مختلفة، مشهد الصلب وسط الصحراء على مذبح وثنى، وقابيل الذي يستعني من أسطورة بدايات الخلق وتعمير الأرض ليقوم بفعل القتل. كل هذه الأساطير تتضافر لتجسد في النهاية مشهدها من مشاهد أساطير الخصب وحلول القتل في جسد الأرض العطشى، مما يرجع كما أثرت من قبل أسطورة الخصب بنسخها الفرعونية والفينيقية والرافدينية.

في هذا المشهد، الذي تنتهي به الرواية بكثف كاتيب رسالة العمل مزجاً بين حكاية قتل قابيل

أخاه هابيل ومقتل إله الخصب، أوزوريس أو تومز أو أدونيس.

طوح قابيل بالسلاح في الهواء مهددا فتراجع مسعود. تملق الصخرة من الناحية الألفية. ضحك في وجه الشمس يوحشية ثم انحنى فوق رأس الزراعي الملق، أمسك به من لحيته وجر على رقبته الصكين بحركة خيرة. خيرة من نجس كل قطعان الغزلان في الحماة الحمراء، لم يصرخ أسوف، ولم يعترض، ولكن مسعود هو الذي صرخ، فتردد صدى الصخرة في القمم المجاورة.

استجابت الجنيات بالنواح في الكهوف وتصدع الجبل أسود وجه الشمس وغابت ضفتا الوادي في المتاهات الأبدية.

التي القاتل بالراس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فترجعت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع الفصول عن الرقية

— لا يشجع ابن آدم إلا التراب!

تقاطرت خيوط الدم على اللوح الحجري. فوق اللوح المدفون إلى نصفه في التراب كتب بدلتيفيناغ (إبجدية التوراك) الفماعة التي تشبه تماثيل السحرة في، وكانه عبارة.

مأنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبيء الأجيال إن الخلاص سيجيء، عندما ينزف السودان للقدس ويميل الدم من الحجر. تولد المعجزة التي تستغل اللغة، تتطور الأرض ويعمر الصحراء الطوفان. استمر نزييف الحجر على اللوح المحفوظ في حضن الرمل.

لم يلاحظ القاتل كيف أسودت السماء وحجبت السحب شمس الصحراء. قفز مسعود في السيارة أدار الفتحاح في اللحظة التي بدأت فيها قطرات كبيرة من المطر تصفع زجاج اللاندروفر وتغسل الدم المصطب على الجدار المصقري، ص ١٥٥.

بهذه الخاتمة التعزوية ينهي إبراهيم الكوني واحدا من الأعمال الروائية العربية التي تمثل واقعية سحرية طالعة من شتيا الصحراء، حيث تبرز الاقتباسات القرآنية وعبارة الصوفيين بأساطير الصحراء الكبرى والتراجيديا اليونانية في نسج روايتي ياد تدل الطبيعة المفتوحة الجبل بالمغاجات والتلفظ لحول الصير الإنساني جوه رسالته.

أما في «التبر» فيستكمل الكوني بحثه في جوه العلاقة التي تقوم بين إنسان وحيوان بحيث تصل

هذه العلاقة الأخوية إلى نقطة لا تقسم فيها، إنها حكاية العلاقة الصافية التي لا يكرها طمع في الحياة القاتية. حكاية عشق خالصة تشبه بها طبيعة الصحراء المفتوحة المعامرة بالأسرار. ونحن نعلم على جذور العلاقة التي تربط أوخيد بجعله الأبلق في الرواية السابقة (نزييف الحجر ص ٩٤) وعلى الرغم من أن الراوي يمر من سريعا على شرح العلاقة التي تربط الأبلق بجعله الأبلق، مما يوضح أن الحكاية في «التبر» هي حكاية الأبلق أيا فيما الحكاية في «نزييف الحجر» هي حكاية الابن، إلا أن إيراد الحكاية بربط العليين الروائيين برباط يتجاوز كون موضوع العليين هو العلاقة التي تقوم بين إنسان وحيوان.

إن واحدة من الروايتين تطلع من الأخرى وما لم تلتق «نزييف الحجر» عن الطبيعة القادرة الطماعة للإنسان تقول «التبر». وفي هذا السياق من تعالق النصوص الروائية. وتكامل العالم الروائي لدى كاتب بعينه، يمكن القول أن إبراهيم الكوني يشكل عالة الروائي المفردات والعناصر نفسها، إذ يقوم بتوسيع منظوره للأشياء والعناصر وجوه الوجود من خلال تقصص هذه العناصر واعتماد نظرها عملا روايتيا وراء عمل وكأنه يلقب عالم الصحراء على مهل كاشفا عن استمالة اللانهائي وأسارها التي لا تنتهي وقدرتها على عكس جوه تجربة البشر في مواجهة ندرة العناصر وقسوة الحياة. ولعل «التبر» أن تكون واحدة من الروايات القليلة المكتوبة بالعربية التي تقي من خلال العلاقة الجميلة المبهضة التي تقوم بين إنسان وجعله، جوه طبيعة الإنسان وقدرته على تجاوز البرزخ الفاصل بين طبيعته الخير والشر ليتسامى في العشق الذي لا منفعة شرعي من وراءه، ليغري في النهاية صريعا على منبع هذا العشق.

في «التبر» يختلط دم الإنسان بدم الحيوان ويرتبط الاثنان بوثاق أقوى من وثاق النسب، فيضلل أوخيد عن زوجته وابنه، في زمن حرب الطليان والجوع والجذب في الصحراء، ليحتضن بجعله الأبلق الذي ينادله مشاعر العشق والهيبة فيما يمكن أن نسمة ملحمة «أوخيد وجعله الأبلق». لكن حكايات العلي التي تعمر بين الصحراء تدفع البشري وجعله الصحراوي الضائر إلى ذروة الامتنان للتراجيدي فيقتل أوخيد الرجل الذي استقل علاقته الصمية بالجمل ليسهل زوجته وأبنته لتنتهي رواية «التبر» إلى مشهد الأضحية الذي

استلهم إليه سابقة.

«قدوا يدي ورجلي بالحبال. جاءوا يجمعين
شدوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل، وشدوا
الأخرى والرجل اليسرى إلى الجمل الآخر.

صاح البدين

– السوط السوط

أحرقوا أخصام الجبال بالسنة السباط. قفز
أحدهم نحو البدين وقفز الآخر في الاتجاه المضاد
وجد نفسه في البرزخ. سقط من حافة البئر. في المسافة
من الفوهة ولما رأى الفردوس. زغرت الحوريات،
وناحت الجنيات في جبل الصلواته...

سمع صوتاً

– شيوخاً أن يصدقوا إذا لم تأتهم بديل!
زحف الجسد المرقع للدمامي. زحف الأشلاء،
اجتث الجمل الأيسر، الجمل الأيسر، فغذ أوخيد
اليمنى، ودراع اليمنى، انتزعا من المنبت، وبرغم
البدين للمرقع رفع أوخيد رأسه مستحيماً بصدرة ويده
اليسرى.

أقبل البدين في يده لمع سيف، طلب مساعدة
أحدهم، ولتفت صوب الجبل، وشرع يتقيأ بصوت
عال، جأءه آخر، وأمسك بالراس الحاسر. طار السيف
في الفضاء، واقتسل بماء السماء. بأشعة الشمس
الغاسية، ونزل على الرقعة.

انشطرت الظلمة بالقبس المفاجيء. ضربت بيت
الظلمات زلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف
النور، فتبدى الكائن الخفي. ولكن. بعد فوات الأوان
لأنه لم يستطع أبداً أن يحدث بما رأى، (ص ١٥٩).

تقوم هذه الرواية متلبها مثل الرواية السابقة
على تثبيت الانتقاسات في مفتتح الفصول لأضواء
عالمها الباطني، وفي الانتقاس من أين فضل الله العربي
في كتابه «مملكة ما وما معناه» يهيم الكاتب قارته
للشكاي، كحكاية «التر» والانسان والجمل الأبلق، التي
تتحول من خلال أضاءة الانتقاس لها إلى أمثلة، أن
الكوني ينسج من العلاقة بين أوخيد وجمله الأبلق
حكاية العشق الخالص والتعلق من كل وهن الدنيا
وأطامعها. من هنا يبدو عنوان الرواية خادعاً مضللاً
من هذه الرواية. أنه يصرف مظهر لغاريه عن جوهر
الحكاية. وإن كان يهينه للمشاهد الأخير في العمل حيث
تقود حصة التبر التي تلقاها أوخيد من سائب زوجته
وابنه الرجلين إلى حقيقتهما وتنتهي الرواية تراجيدياً
يعمل فيها الإنسان بجسد الانسان ويتحد الجسد
المثل به بالبدية الخاصة.

لكن إذا كان الانتقاس السابق مضللاً للغاريه
عن جوهر الرسالة التي يحملها العمل، فإن الانتقاس
من سوفوكليس (الألفية لا تغفر الحنث الوعد) يهيم،
الغاريه، لتقبل هذه التراجيديا الصحراوية التي تشبه
في أحداثها واحدة من تراجيديا سوفوكليس نفسه
حيث يكون الإنسان مشدوراً لصدوره للمساوي، وكل
ما يفعله الكاتب هو أنه يؤخر اكتشاف هذا المصير إلى
الصفحات الأخيرة من العمل. ويلعب الحنث بالتر في
سياق هذه الرواية. كما لعب في الرواية السابقة، دور
المشد على المصير التراجيدي لليلال. لقد نذر أوخيد
للألفية تانتيت أن يذبح جملاً سمياً إذا شفي جملة
الألق من الحرب. ولما شفي الجمل لم يفعل، مما يعيد
لوت إبقاء بالتر. وذلك على هيئة أضحية يمثل بها بعد
أن تربط بين جملين يرفض كل منهما في اتجاه يعاكس
صاحبه.

أضافة إلى الانتقاس الذي ينيه الغاريه إلى
طبيعة الحدث الروائي ويهيئه لاستقبال هذا الحدث
يستعين للكوني بوصف رسوم فنسان ما قبل التاريخ
على حجارة الصحراء لكي يورث الحدث وينته الغاريه
إلى النهاية المسماوية الصارخة للبطال. أن وصف
الرسم هو بمثابة إنذار بما سيحدث في نهاية الأمر.
يصور الرسم مشهد مجموعة من الرعاة
يطاردون وئلاً، وهم يمسكون بالرماح ويلوحون
بالقوس، ولا تسوي المسافة التي تفصل الصيادين
عن الودان بيانه سينجو ورغم وجود الجبل في نهاية
الطريق، والذي يعد الأمل الوحيد للودان لكي يصل
بر النجاة. ويصور الرسم الودان وهو يضاضف من
عدوه لكي يصل الجبل فيما يضاضف الصيادون
ركضهم خلفه ويحققون في تصويب النبال والرماح
نصوح. (ص ١٤٩).

إن أوخيد يتيقن أن الودان لن ينجو، يرغم
انفتاح المشهد على الجبل وعدم أصابة الصيادين له.
أنه يعكس يقينه بعدم نجاة الودان على مصيره
الشخصي، ويدهش عندما يظهر الودان هجاء أمام
معيه. ويؤخر موته. أنه يفقه فيموت بدلاً منه. لكن
صبر أوخيد كان قد تقرر منذ البداية، ولا شيء يمكن
أن يلغي هذا المصير لأن إبراهيم الكوني يؤسس عمله
الروائي ضمن شروط التراجيديا اليونانية حيث لا
يؤذي تبدل سير الأحداث إلى تغير في المصير للمساوي
الذي تنتهي إليه الشخصية.

لعل الحكمة التي يتوخاها الكاتب، من تمسك
بشروط التراجيديا اليونانية، هي الأمانة عن سؤال

الطبيعة الانسانية، عن العلاقة بين الخير والشر، أن
الجور والجدب واستمرار الحرب هي مجرد شروط
توضع للكشف عن الجيلة الإنسانية، وليس أوخيد في
علاقته بجمله الألق سوى كاشف عن هذه الجيلة
لقد قصد الكاتب، من تقديم شخصية أوخيد، أن
يوضح مدى التناقض بين المثال والحقيقة الصارخة
لكي يبرهن عن نظريته في خراب الطبيعة الإنسانية.
ونحن نذكر في معظم عمله الروائي عن تعليقات حول
الطبيعة الشريرة للبشر وجوب الانقطاع عن عالمهم
والاعتماد بخلقة بعيداً عن مكايد البشر وإطعامهم
وحبهم للمال. ولعل تفضيل أوخيد جملة الألق على
زوجته وابنه يمكن خروجه للودي من عالم البشر
وقطيعته التامة معهم. لكن الحكم عليه بالوت جاء
نتيجة عدم إيفائه بوعده، لا بسبب تخليه عن زوجته
وابنه ونخابه إلى جوف الصحراء ليتقطع عن الناس
ويعيش وحيداً برفقة جملة

تعمل نشائية إبراهيم الكوني الروائية التي
تدور حول علاقة إنسان بحيوان تجلية رمزية لعالم
الصحراء، للفضاء المفتوح على الألق والمجهول
وكما لاحظنا من خلال كلامنا السابق على الروائيين
فإن علاقة الشخصيتين الشريكتين مع الحيوان، من
صفاتها الخالص المدمش وجذورها الصبارية في
الطبيعة الخيرة للموجزات، هي بمثابة تعبير بالرمز
عن جوهر التجربة الإنسانية، حيث يعمل للشر
الصحراوي الفقير، يندرسه وعاصره القليل
ومحدودة ما يفاض الصراع من أجله، على الكشف
بصورة مدوية عن جوهر الطابع البشرية، وعن
تعالق الأساطير والخرافات والموجزات الوثنية
الصحراوية التي تدخل في نسج حياة أهل
الصحراء. وكما يقول الراوي في «التبر» فـ«إن
والصحراء وحدها تفصل الروح. تتلهو. تخلو
تتفرغ، تنفضي. فيسهل أن تتلطف لتتحد بالفلاخ
الأبدى. بالآلق. بالفضاء المؤدي إلى مكان خارج
الألق وخارج الفضاء الباطني الآخر. بالآخرة. نعم
بالآخرة. هنا فقط، في السهول الممتدة، في المسافة
العالية. حيث تلتقي الأطراف الثلاثة، العراء، الألق،
الفضاء التمسح الفلك الذي يصعب ليتمصل بالآبدية»
بالآخرة. (ص ١٢٧).

١- إبراهيم الكوني، «زخرف الحجر، رياض الويس للكتب
والنشر، لندن تشرين أول / أكتوبر ١٩٩٠

٢- إبراهيم الكوني، «التبر، رياض الريس للكتب والنشر،
لندن، أيلول / سبتمبر ١٩٩٠

قراءة في ترجمة بول بولز إلى العربية

محمد جدير *

تعددت تعاريف « الترجمة » بتعدد المقاربات اللسانية وغير اللسانية (علم الترجمة، أدب مقارن...) ويقابل تعدد التعاريف هذا اتفاق شبه تام حول ضرورة الترجمة وأهميتها في تخصص الأدب والفكر وقد لعبت الترجمة دورا مركزيا في تاصيل كثير من الأجناس في الأدب العربي خلال هذا القرن. وقد أصدرت دار الفكت ترجمة لمجموعة قصصية تحت عنوان «صديق العالم» نقلها إلى العربية عبد العزيز جدير وتضم تسع قصص منتقاة من مجموع قصص الكاتب الأمريكي بول بولز (Paul Bowles) (١).

ومركز في قراءتنا لترجمة هذه القصص من الإنجليزية إلى العربية على ما توفره لمساكن الخطاب من أليات المقاربة استيعام النصوص على اختلاف نواحيها، سواء تعلق الأمر بنص سردي أو حجاجي أو حوارى، وسوف نسعى إلى فحص مدى احترام ومراعاة النص المترجم للتانساق (والاستجماع) الذي يعرفه النص الأصل وذلك من خلال فحص ما تشهده اللغة العربية من وسائل لغوية لضمان استقرارية المحور (Topic) (٢) ووحدة الخطاب مقارنة بما توفره اللغة الإنجليزية من وسائل، علما بأن ما نستعمله للغات الطبيعية على اختلاف أنواعها من أليات (معجمية وصرفية وتركيبية) تحكمه مبادئ عامة وكوبية (انظر كيفون ١٩٨٢ و١٩٨٩) ولعل مقارنتنا للنص المترجم بالنص الأصلي من هذه الزاوية الوظيفية تزدنا -أولا- استيعام خصوصية الكتابة عند بول بولز وتمحيص مدى توفيق المترجم في خلق نص عربي متناسق ومواز للنص الإنجليزي، ولنعم ما يتفاد استدلال على احصاء تواتر (Frequency) أليات اللغوية (الصائغر، أسماء الأعلام، أفعال الانخراط، أفعال الحواس...) التي منزهة عن سندرس وظيفتها الخطابية في كلا النصين. للاشارة فلينا قبل التعرض لمدى توفيق «صديق العالم» ترجمة (القسم ٢) سنحاول أولا (القسم ١) إبراز مجموع الدواعي (القائبة واللغوية) التي كانت وراء اختيار القصص النواعي وهي في مجملها الدواعي التي تحث على اختيار القصص النواعي وللغربي خاصة على ترجمة بول بولز الكاتب الأمريكي الذي كرس أابه لعلاجة قضايا ذات خصوصية مغربية وكوبية

* أستاذ جامعي من المغرب

تصاق إلى هذا القبة الحضارية والتاريخية التي تصدها النصوص المترجمة كمن يسعى إلى أن يكون تنظييا، فيضها (هيك هاربر، «الزوج، الملحرج...» يذرع لتواجد النصارى لغة المغاربة بالمغرب أيام كانت مدينة طنجة منطقة تولى، ويذرع لتلبية العلاقة التي تربطهم بالمغاربة (علاقة أسلاف/خدم). تقريبا مثلا في قصة الملحرج:

١ - لقد عمل (جيدالكريم) عند داترسيا أكثر من سنة ونصف السنة، ولم يحدث أي مشكل شاك بينهم، وإنما كانت أحيانا تبتدى بعض المأخذ، فإن تلك يبتدى أمرها طبيعيا لا مفر منه، لأن النصارى يجدون دائما أسبانيا لقد عمل المسلمون، وهي قد اعتادت على ذلك، وهذه المناصب، فيأمرغم من أنها تقابلها بقصوة، كما لو كان طفلا، فإنها كانت تبتدى ملاحظتها بصوت أكثر رخامة من أصوات أغلب النصارى (ص ٦٢،٥)

٢ - كانت ميمة جيدالكريم تنصمر في ثلاثة أخصاف مختلفة من العمل، كان عليه أن يقطع مسافة مابين إلى سوق المدينة يشتري طعام اليوم ويعود به إلى المنزل، وكان يعتني بالمدينة بعد الظهر، ويعمل كحارس في الليل (ص ٦٣،٧). وتوفي بعض هذه القصص التحول الذي كان يعرفه بولز على أكثر من مستوى المستوى الجغرافي المعراني مستوى التقليد والعادات.

٣ - لقد تم بناء البيت الصغير عند سنن أو أربعين سنة خلت على الطريق الفرنسية بقرية كانت توجد على بعد عدة أميال خارج المدينة، لكن المدينة زحفت الآن على كل الأطراف (البيت الصغير ٦١)

٤ - هنا في هذا المكان كانت لاعيشة تحب أن تجلس، وتجري أصابع يدها على عتق مسجبتها في السوتق الذي كانت تفكر فيه كيف تغيرت حياتها كثيرا منذ أن جاء بها ولدا إلى المدينة لتقيم معه (ص ٦٩).

٥ - داما بالنسة لظفومة فقد أصبحت عصبية وقلقة منذ اليوم الذي أتت بهيا إلى لاعيشة للإقامة معها، كانت العجوز مدقة فيها بخس الطعام، وترى عجوبا في طريقة إبرة أظفومة للبيت. فقد كانت لاعيشة تراقص دائما عن كذب كل ما تقوم به الشابة، ويبدو أنها تحرك رأسها فائقة

لم تكن تقوم بإسما شياشي بالعدل على هذه الطريقة في حياة مولاي يوسف. (ص ٧١،٧٠).

كما تحاول القصص الخمسة في هذه المجموعة أن ترصد ما أصبح إليه من خلال التضاد الذي تعكسه الملتصاق قائم بين الأجيال (امراع الأجيال)

٦ - ومذ أن انتقلت العجوز للإقامة معها حاولت طسومة اقتناعها بأن تتخلى عن حايكها وتلتس جلديا مثل باقي نساء المدينة، ولكن لاعيشة ظلت تستنكر بقره ارتداد النساء الجلابيات فائقة

- إن مولاي يوسف كان سيعين بالتاكيد هذه العادة المصيبة بالنسبة لظفومة فائقة شاعر أصلها الريفي، وفوق كل ذلك، فهي لا تريد أن يعثرها الناس شابة من القرية (ص ٧٢،٧١).

١ - من دواعي اختيار القصص للترجمة

قد يكون لاختيار نصوص هذه المجموعة القصصية دون غيرها دواعي لترجمتها وقد لا يكون، لا سأل المترجم في هذا الباب أحاج «دواعي قصص تتخذ من الغرب موضوعا لها، لعل جوليا من هذا القبيل يبدو غير كاف سيما وأن هناك ما يربو على عشرات القصص القصيرة التي تخص المغرب لم تترجم بعد. كما أن هذا العمل بعد خطوة إلى أرض مشروعة طسوح يسعى إلى نقل كل أبعاد بولز بولز الخاص بالمغرب إلى اللغة العربية

لقد استمر إبداع بول بولز أكثر من نصف قرن كسب خلاله الرواية والقصص القصيرة، كما فرض الشعر فترجمت أعماله إلى حل لغات العالم باستثناء لغة الفصا وذلك بالرغم من أن مادة هذا الإبداع فضاء وموضوعات تنتمي إلى عالم هذه اللغة ولعل في نقل أدب بولز إلى اللغة العربية نقلا لوجهة نظر صاحبه، وجهة نظر خارجية غريبة أمريكية تتميز بنوع من الصوصية.

إن الصورة الناجمة عن وجهة النظر هذه تظل عرضة لكثير من التفتيش والتعريف طالما أنها يستعصى على فئة عريضة من المثقنين (العرب - المغاربة) الإطلاع على النصوص في أصلها من هذا نستقي عملية الترجمة ورويتها أن تعمل على تقديم للناقشات بوضع النصوص البولزوية أمام القاري العربي، يفتش الإلام، ومن شدة أمكنة أن يستخلص من دون وسعط الصورة التي يقدمها عنه بولز الذي يشكل مطلقه الأصلي، وبمناشير. وفي تلك الصفات لهذا الكاتب، الذي فضل المغرب عن غيره كفضاء للاقعة والإبداع ولعل في عتوة المجموعة بـ (بولز صديق العالم) اختيار لا يخلو من إبداع

وبين الطب والشعرة (والبركة).

٧ - كانت السلاحيمة على علم أن ورما لخميا ينمو على ظهرها منذ مدة طويلة. إنه ليس أمرا سهلا اقتناعها بزيارة الطبيب... هذا الأيام التي سبقت دخولها إلى المستشفى فقلت للعجوز: فقد سمعت أن الخدر في مروج، فخلعت من أنها ستقل تتراف حتى تموت، وحاولت أن توضح أنها ليست لها ثقة بادوية النصارى (الباب الصغير: ٧٢).

٨ - ولا عادت إلى المنزل لأخت صرة التراب، لأنها كانت تعلم أن مومن يمنحهم الطب التقليدي المغربي. فقد كانت اعتراقاتها على عتيفة إلى درجة جعلتها تناف أن يخشاه كما تخشى هي دخول المستشفى الذي يعمل به (الباب الفارغ: ١٢٦).

٩ - حبية لا يمكنه القيام بذلك. لقد كان الناس يتناولون بهذه الطريقة منذ مدة عام. لم تضطرب حبيبة، فقد كانت تعلم أن يعتبر حبيات الدولة والحزن التسعة من لدن النصارى أفضل من بركة الأولياء (ص: ١٢٢).

وبين الألبان (النصارى / المسلم واليهودي / المسلم)
١٠ - إن سلام لا يضع ثقة الكاملة في اليهود أيضا. لكنه كان يحب أن يعيش بينهم لأنهم لا يعرفون انقسام... (صديق العالم: ١٧٢).

١١ - فالهيدوليسو! - ويدين ولا خصوصا (ص: ١٢٩)
١٢ - كان الأطفال الصغار يقضون نهارهم في اللعب هنا عندما يكون مستعجلا بجرص على أي شيء يمسونه وهم ينفوسون في البرك الصغيرة التي توجد أسام كل الأجواس ويلعبوا غسول المصون. لو كانوا أطفالا مسلمين كان تحدث إليهم لكن به أنهم يهود فهو لا يعتبرهم بأية حال أطفالا بل هم مجرد حواجز في طريقه كالمصالح الذي ينبغي تخفيه بحدن لأنه ليس هناك طريق آخر لتقليد (ص: ١٢٨).

٢ - إلى أي مدى توقفت مجسوع

«صديق العالم» كترجمة؟

إذا جاز لنا أن نتحدث من درجة معينة من التوزيع في نقل هذه القصص القصيرة من الترجمة الإنجليزية إلى العربية فإن ذلك يمكن إيجازه بالمعيار الأول إلى اللام الترجمة بمجسوع الخصائص التي تتميز بالكتابة لدى بول بولز والتي تعكس موضوعيه وجديته، بالإضافة إلى بعض العوامل التي يمكن نتجها بالخارجية والتي لا تظفر من أهمية لانجاز ترجمة متعقبة.

٢ - ١ - خصوصية الصياغة عند بولز.
تتكس موضوعية بولز مجموعة من الأروايب اللغوية التي تضمن استمرارية الحوار (Topic) ووحدة الخطاب كالمصراع وإسماء الأعلام وأفعال الانجاز.

أ - الضماني:

توحي العلاقات بأن الكاتب السارد يقابل في استعماله الصماغر وقد يحتفظ بها حتى في حال تنعيم مركز الحديث Universe of discovery أو لو كانت هذه العملية على بعد مسافة إجابية

طويلة شرط ألا يؤدي ذلك إلى ابس مرجعي معين تقرأ مثلا في قصة الشفق.

١٣ - طس على وهو مضطجع على حصيرة. استمع لحقة لودي الرعد المنقطع والبعيد هناك فوق الجبل... وبعد أن لاحظ أنه لا يمكن أن ينأى قبل قدوم الليل، جلس (-). كان البصر ينمو عن الطريق الحماة اللثوية.)

كان الزوار يتعجبون هذا المشهد عادة بالمشهد العظيم. (قطعة سردية طويلة حول المشهد).

وكان عيدين من العريبات والسيارات تجمع لأم الأحاد. هناك، فتتل القهى منتفخة طيلة النهار. كان أخوه صاحب القهى... (ص: ٤٨، ٤٧).

١٤ - استعار إلى الجبار القوي يكسوه جميع ثم تعدد، إن إناخه والمهدي يشران البيرة، إنه متأكد من ذلك، لأن صوتيهما يتخفان عندما يسمع أي صوت خارج الحجرة، إنهما يتحلمان إلى أخفها كاسيهما بعد إنا أن اقترب آدم من الباب وهكذا سكتا يرفهفن السمع وهما يتخفان، إن هنا التكم الصبياني يثير استمرازه، بصص على الأرض قرب وجلبه وقلق بصر أصبع قنص العنقية على كتلة البصاقل البيضاء الصغيرة.

(يقصف الرعد بجبال الجنوب كان تصفد لكل دويلا لكنه لمول مدة من السابق

لم يبق بعد وقت للمطر خلال هذا الموسم (...))
قال جالسا دون أن يتحرك وعباته تحذقان إلى صورة السلطان المظرة والعلقة في الجدار القليل (ص: ٤٨، ٤٩). كما يظهر من خلال هذين النصين فإن نكس الكاتب / السارد باستعمال الضمائر المحافظة على استمرارية الحوار واستغاثته في حالة تقصيره يمكن قصصه كما يلي
٢ - كون الضمائر (الضمائرية) بخلاف الأسماء والضموت، تضمن للكاتب درجة عليا من الحياد وعدم التدخل في العالم الروي

- هي نتيجته لادى حواس الضمائية التي ينتج من خلالها أو يساعدتها للنص الرمزي (١). وبعبارة أخرى، إن كون هذه النصوص تعد ناجمة عن صمم (الصمم - صوتيهما) - لو يصر (كان البصر، وعباته تحذقان...) - الضمائية - الحوار الأساس يشفع للكاتب اعناده الضمائر كوسيلة مثلى لضمان وحدة النص (٢)

ب - أسماء الأعلام:

وعيا منه بأهمية تواتر (frequency) الضمائر وتوزيعها لنخل القصص البوارزية مقارنة بأسماء الأعلام، فإن الترجمة كما للكاتب لا يجب أن تفر من الضرب من العبارات الحليلة (الاحالة التمييزية reference identity) (٣) في حالات خاصة أعدها حماية شغافية للنص من كل سس. على قصة المسرح قننا بإحصاء نسبة تواتر اسم العلم في كل النص. النص الانجليزي والنص العربي فلا خفا أن يتردد في كلهما ٢٤ مرة ويرد في المقامات التالية

١ - يستعمل عند إخال الحوار. لأول مرة في النص

١٥ - أخوه جباركريم يقول لأصدقائه (الشرح: ٣٥).

٢ - يهدهد الكاتب أيضا إلى استعمال أسماء الأعلام حينما تصمم الضمائر عاجزة عن دفع كل لبس إجابي محتمل ذلك عند تولد (co-occurrence) محوريين فأكثر

١٧ - وبعد انصراف الزبائن ظل أخوه بالخارج. اقترب على من الباب إلى صمت، فقرأه واقفا قرب حاجز المسقف. (الشفاف: ٥٠).

١٨ - قال له أخوه: «سوف نلتقي الآن، ثم نأدي الصبي الذي شرع بقل الكراسي والطاولات إلى هنا حيث ينضم تكسيها جلس على أخوه على الضحية وتتابا... (ص: ٥٠ - ٥١).

٢٣ - عند استمارة الحوار - الأساس (على مثلا) بعد قفلة سردية تتلفق بأحد الحوار الثانوية يلجا الكاتب السارد إلى استعمال اسم علم.

٢٩ - من جهة أخرى كان أخوه عندما يعبر حي ولاي عياده (نص طويل حول أخ: في كركزه)
كان على يعرف قلبه شيء، تقريبا عن حياة أخيه وعن كثرة... (الشفاف: ٥٢).

٤ - في الاتجاه نفسه تمثل العودة إلى أي استعادة الحوار الأساسي تقنيته بنهجها الكاتب السارد. يهدف تطور قصة (progression)، مثل نهائية كل حوار (أو مشهد) تتلصقه الشخصية المركزية يعود السارد إلى علي، بالجمعي، به كآلة تحريك السارد:

٢٠ - مثلا عند نهاية كل جزء، من الحوار الدائر بين أخيه والغريب والذي يتابعه على خلسة تقرا
١ - حاول علي أن ينظر من خلال الفتحات ليري أي صف من الرجال هنا الذي يملك كل هذه الشجاعة... (ص: ٥٢).

ب - صمم على صوت قتيبة تنقح ثم صوت سادانها وهي تقع على القبة الحجرية (ص: ٥٤).
ج - وبعد ذلك سمع على أحاه يقول بنجل (ص: ٥٦).
د - أمان على النظر وهو يجود نفسه لتتابع حركات شفتي أخيه... (ص: ٥٧).

أ - أفعال الانجاز:

ولأن أفعال القول قد تعكس موقف الكاتب / السارد من القوي القصص، ولأن هذا الترفد قد يشكل أداة مجابجة تسعى إلى انقاع القاري، وجلبه بيني وجهه نظر مسألة لوجهية نظر الكاتب فإننا نلاحظ أن بولز (أو هو رايسل) يوضح قراءته أثناء الترجمة.

١ - يقبج جهد الاستطاع الحمولات القليلة التي من قبل (يعني، يعترف، يزعج...) والتي تبطن موقفا معينا إزاء الشخص،
٢ - قد يستغني تماما عن أفعال القول بحيث يكون الحوار

المراثي في العشر

راينر ماريا ريلكة

صباح الخراط زوين *

راينر ماريا ريلكة مازال يثير اهتمام الناشئين واهتمام المترجمين وهو أكثر الشعراء الألمان أو العالميين الذي مازالت تصدر له كل سنة طبعة جديدة من أعماله، لاسيما «مراثي دوينو» و«أغنيات أوف ريفوس». يبقى إذن هذا الشاعر الألماني محور اجتذاب القراء حتى يومنا هذا والسبب طبعاً هو العالم الكوني المثير والعُميق الذي كتبه في قصائده. إن شاعراً بأهمية ريلكة لا يستطيع استيعابه في جيل واحد ولا في مكان محدود، فهو مشرع على الأسئلة الإنسانية الكبيرة، وحامل كنز القلب الأعماق.

هذا الشعور الأولي تنفرع لديه بقية المعاني اللازمة للمعنى الأساسي ومنها الصوفية اللادينية والخوف.

أول ما يلتفتنا إلى القاصد وخصوصاً في الأولى والثانية منها هو كثرة وجود الملائكة وكان الشاعر أراد من خلالها، كما اعتقد، وبعيداً عن التفسيرات القيمة التي تارة تقول إن الملاك يدل على التناقضات التي تميز الإنسان، كما يدل على الكائن الذي يحول الرثي إلى لامرئي، وتارة أخرى تقول أن الملاك هو صرخة الإنسان الذي يبحث عن منقذ، إذن اعتقد أن الشاعر أراد في الملائكة أن تكون حالتها المتصورة وحالته البدائية معاً، أيضاً أراد أن تكون صلة الوصل بين الإنسان الأرضي والإنسان النقي، وإذا أردنا اختراق معنى الملاك أكثر، فنصل إلى مفهوم الوجود السامي، الأبدى للإنسان، هذا الذي نسميه حضوراً في حالاتنا النقية النادرة والتي لا تتصف بالإكلمات قليلة الملاك هو أعلى مراتب الوجود، هو ما يتوق إليه الشاعر انطلاقاً من صرخة عميقة، هي صرخة الضحك الداخلي، صرخة الارتجاف والخوف، والضحك هو صورة القوة البدائية الخفية التي تدفع الشاعر إلى الوجود الأول، التكوين الغرائزي الأول

بصعوبة قصوى نجتاز قصائده في مراثي العشر التي ترجمها الشاعر فؤاد رفقة بحساسية كبيرة، بصعوبة نقراً دائماً ريلكة وكأننا معه للمرة الأولى، ففي كل قراءة نعود ونكتشف ثانية، نبقى القراءة ناقصة، تبقى عسيرة، في كلام أين يصب ريلكة فكره الصعب، في كلام سهل الخلال يضع ريلكة أصعب الشعر. لوهلة يخال القارئ أنه وجد الطريق إلى عالم ريلكة، إلا إنه سرعان ما يكتشف أن المعنى تعقد ثنائية، أنها كتابة الغموض في شفافية لا تضام، أو كتابة الكون والخلق والموت والحياة والإنسان ومأساته في بضع ما تبسر له في مواد، بضع مفردات يقبض عليها هو السرع في قول الأشياء، وقال أساسها، ليهز كل نفس بشرية شوقاً إلى الحقيقة النهائية الأولى.

إن أهم ما طرحه ريلكة هو «الحضور»! والحضور، عند هذا الشاعر ليس معلومة مستقاة في نظرية فلسفية، أنها شعور «حقيقي» وطبيعي بهذه الحالة الصاخبة والعنيفة والعميقة، يأتي في حدسه بنوأة الكون، أي المخاض الأول، البدني البدائي، وفي

* شاعرة وناقدة من لبنان

حيث «الحيوانات» التي مازال ريلكة يرى من خلالها ويحس بأحاسيسها، شرايين جسده صاعدة نحو روحه. وتمتزج لدى الشاعر كل التصورات الكونية التي تأتي إليه أو بالأحرى التي هي فيه ويشعر بها بالتوالي أو مختلطة ليواصل إثباتاً في صميمه الأصيل شعوره الغارق في أصل كل شيء.

إن البداية، البداية البدئية الأولى والنقية هي التي يتكلم بها ريلكة، إن هذه البداية هي التي تحت الشاعر على هذا الصراخ الأول والحيوانات المنطقية، هي التي جعلته يشعر بالحضور بقوة حيث رؤية الملائكة الحضور هو الاحساس بامتلاء الوجود، بكامله، لما تلتقي المسافة بين الإنسان وما يتوق إليه، المسافة التي بين الحياة نحو الموت والموت نحو الوجود الدائم.

دأبمحل في رجوده الأقوى، لأن الجنائز لا شيء سوى بداية الرغب الذي بالكاد نحتله كل ملاك مرعب، هنا يشير ريلكة إلى عملية التصوف التي تحصل أثر الشعور بالأضعف، أي بالذويان في الكل، والملاك هو رمز الكل، أي رمز اتحاد العناصر والعودة إلى النقاء، الملاك هو رمز الاستلاء أي الحضور، والاستلاء هو الاحساس بكيفية الوجود، والإنسان والملائكة متداخلون، فالواحد يذوب في الآخر، وما الذويان - الاتحاد سوى الوصول إلى الاضمحلال المصوفي، التواري في أعماق الوجود، التواري من أجل الحضور.

لما دخل ريلكة مكان الحضور الكلي، لما خرج من الضلالة، عرف الجمال وخاف ارتعب. كان للرؤيا، أعني رؤية الملائكة، أن تبهر الشاعر بجمالها الخارق وأن ترتبه لأن كل جمال يخيف لما يكون شامخاً من العالم الاسمي، في مراهي الكون الأصفي، حيث غياب الزمان والمكان واللاهائية، وكل هذه الأشياء تفوق مفهوم الإنسان ما يجعله يرتعب من هنا كان ملاك ريلكة مرعباً رؤيائياً جمياً ومخيفاً، إذن، والوجود الملائكي وجود يتوق إليه ريلكة لكنه لا يلقى عليه في الوقت ذاته «وهكذا انماضك، وابتلع النقاء الغري للتهنئات القائمة، انه نداء الاعتناق، أو نداء

البحث عن المكان الآخر، عن الإنسان الكامل، انه النداء نحو خططي الذات للقاء الذات الابدية لكن احتماله صعب لشدة جماله - رعبه، انه نداء الرغبة العميقة والمالحة لكثرة اغراء جحيمي حيث روم التخلفي وحيث الخوف من هذا الانطلاق، ... وهذا لا يعني انك تحتمل صوت الله، فهذا غير ممكن....

«ما حسان الوقت، يجب، ان نتحرر من الحبيب ومرتعفين لصعد: كما السهم يصعد في الوتر مستجمعا ذاته في الانطلاق حتى يتخطى ذاته؟ لان البقاء في لا مكان». السهم يرمز الى التطلع - التوجه نحو الاعلى، او ايضا الى ما بعد المكان، أي اللا-مكان. وهو مطرح الاصعب من مطرح الرؤيا الشعرية والتصوف، انه مطرح الذي لا يوصف ولا يقال، لذا يسميه ريلكه اللا-مكان فهو غير زمني وغير ابدى وفي هذا المكان الملائكي يرى الشاعر الوجود - البقاء، فيه يلقى الحضور الذي يعني للبقاء كما اشار اليه ريلكه، لكن البقاء الذي لا علاقة له بالزمن ولا بالحياة بل هو قاسم خارج الخلق وخارج الضرورة. ان الشعور بهذه الكلية يمنح ريلكه احساسيس مختلفة وكثيرة في النشوة والغبطة والفرح المتقوى على كل الافراح الراضية. انه شعور ملائكي لا يستطيع ان يقوله سوى شعراء قلة، ويصير هذا الاحساس الجليل والفائض يخرج الى الفرسات شذرات نور وضوء بين الكلمات المرتعشة. اقول مرتعشة فالارتجاج هنا من مصدرين، الاول هو الفرح والثاني هو الخوف من هذا الفرح، «مفاصل النور، ممرات، درجات، عروش، فضاءات من الوجود الجوهري، دروع من السعادة، هدير من الشعور العاصف المنتفي». المراسم التي تعدل الى ملامحهم جمالهم الفائض عنهم. آيات ريلكه هذه تدل بوضوح على طاقة الشاعر في الذهاب بعيدا في الرؤيا، الطاقة في اختراق الوجود العادي للوصول الى جوهر الوجود، الى ذروته، «فالنور الذي يراه هو نور الجوهري، والفراغات، ليست سوى التعبير عن حالة السعادة العارمة، سوى الصورة من حالة الفرح الكبير الذي يعترى الشاعر لدى ادراكه

«الحضور» في جوهره و«العروش» هي تكملة لكل هذه المعاني، أو المعنى الاساسي، وهي أيضا التعبير الانسب عن مرتبة الملائكة التي لا يليق بها إلا «الفضاءات» و«النور» و«السعادة» حيث «جمالهم الفائض عنهم». إذن لكي يتكلم في عالم من الجمال الاسمي الذي لا يوصف، والذي لكثرة كماله يصير فائضا. وهذا العالم الملائكي، عالم «الوجود الجوهري» هو أولا وأخرا مكان - فضاء الذات الجوهريّة الذي اُشار إليها ريلكه «بالمرايا».

المرايا بكلمة أخرى هي الوجود الكلي، الكامل، الذي لا يبدأ ولا ينتهي، هي الذات دون الآخر، أي الوجود بين الذات والذات فقط، هي الحضور التام الذي يتسرى في الذات وليس في الآخر والآخر ملغى هنا لأنه ينتمي الى العالم العادي ولما يكون الوجود جوهريا والذات متحدة والآخر منعزلا تبدأ لعبة المرايا حيث الانعكاس الذي يترامح بين الذات والذات ولا يتقارن بين الذات والآخر يؤدي الى تراكب جمال الجوهري، والى فيضانه. الى هذا الجوهري يتدفق ريلكه، بل به يشعر ويحدث، أو لنقل انه يراه، يلحظه، والرؤية هي صورة لهذه الرؤيا حيث وجود الشاعر جزء من الوجود الكلي. «وهل نحن في ملامحهم بالكاد ممتزجون...؟ هم لا يعون ذلك... انها السرعة الجامعة لدى الشاعري ان يكون جزءا من ذلك الفضاء الملائكي، من مكان النور الاسمي، وكأنه يشعر بأنتمائه الطبيعي الى ذلك الوجود لما يرى ملامحه ولامحهم في شبه مزيج لما يرى أيضا أنه على وشك الاتحاد لكنه مازال على العتبة في الوقت ذاته، يدرك الفرق بينه وبين الملائكة إذ هو يعي وجودهم وكمالهم، في حين هم لا يعون ذلك كما لا يعون وجود الشاعر. أما عدم وعيهم فتابع من كلية حضورهم والذات الجوهريّة لا ترى ولا تتشعر لانها موجودة فقط موجودة، لا قبل ولا بعد، فكأنهم انزلي وأقول المكان لأن من يوجد في الجوهري يعتقد مكان المكان اذا اعتاد الزمان لا يحصل الا في الأماكن الضيقة، أي الأرض، حيث البداية والنهاية وبينهما الإنسان العادي. «لأن المكان الذي تغطونه، أي الأرقاء، لا يزول، لأنكم فيه تتحسسون الديمومة النقية».

انه المكان الدائم، النقي، الذي يمنح الاحساس بالنشوة، والأخيرة هي التعبير الأقصى عن ملائكية الوجود، عن جوهره.

التوق نحوو الاسمي، نحو الفضاء الجوهري لدى ريلكه لا يعني ميله الى التصوف فقط، ولا يعني، بشكل خاص، ان ريلكه شاعر زاهد وأثري بل ريلكه هو الكائن الكوني، الشامل، انه الملائكة والغرافن، انه السماء والأرض، انه السكون والصخب، انه النشوة والقلق. ولما يتكلم على الملائكة وعلى الحضور، فهو يريد من خلالها الأصل، بداية العالم والأشياء، لذا فهو بعيد من عالم التصوف والزهد، انه الصوت الأولي، الكوني، النقي، انه صوت مخاض التكوين وصفاته في الوقت ذاته. «من قدر ان يقاوم وأن يمنع في داخله طوفان الأصل؟»... تركها (الغاية) البالغة القدم فيه) وخرج من جنوره الى بداية أولية عنيفة متخطية بهذا ولاته الصغيرة. لا يأتي الاحساس بالوجود الجوهري دون ان يرافقه الصخب الداخلي، والصخب، أو «طوفان الأصل»، أو «بداية أولية عنيفة، كلها تدل على شيء جوهري واحد. انها تدل على هذه الرغبة العارمة التي غالبا ما تحدث زلازلا جوانيا مؤذيا الى الرؤى والأحاسيس النقية، أي الأصلية، العميقة.

ما أحس به ريلكه في المراسم، أو ما رآه، هو بداية رحلته نحو الاتحاد الكوني بعد فترة الانفصال، وهي الفترة التي جعلته يستيقظ من السبات العادي لينطلق عبر طوفان الرغبة نحو الذات الكونية التي تلحم المخاض الاول يزمن الملائكة... عندئذ يتلاقى ما فصلناه دائما بوجودنا طبعاً الكلمة الأخيرة يقصد بها فترة السبات، الحياة العادية قبل يقظة «الحيوانات» و«الملائكة»

تتوقف عند المرحلتين الأولين، مكتفين بما تمكننا من تقديمه من التجربة الجوهريّة التي مر بها ريلكه، تجربة الموت والحياة من أجل الوصول الى الأصل، الى الاتحاد، الى الذات الأولى.

• ريلكه في «مراثي بونيف» .. ترجمة فؤاد رفقة

السمات الأسلوبية في رواية (العمرى)

عزازي علي عزازي *

لعل الميزة الوحيدة في ذلك التحول السبعيني في حياة أمّتنا هو ما أفرزته من انتاج فني على صعيد الأنواع الأدبية، التي حاولت مقاومة الانهيار القومي العام، وطرحته رؤاها التصادمية مع الواقع، وطورت من أدواتها وأساليبها التقنية، واستدعت ما انظر من موروث شعبي وتاريخي، وبخلت عوالم جديدة لم تدخلها من قبل، ولعل الرواية هي الأكثر تعبيرا - لما تتيحه من امكانيات متنوعة - عن ذلك التحول في الواقع وفي الكتابة.

العلم القومي يتوجه أكثر في مواقفهم وكتابتهم، وأبداعات الرواية عموما.

لكن للشك في رواية (أهبطوا مصر) أن البطل السارد لم يتخل من (ماسقات) الجاهزة قبل الولوج الى تجربة القصة. أي أنه واع تماما بالتناقض قبل رؤيته على الطبيعة، وسوقه معروف تماما قبل السفر. فليس ثمة صدمة أو دهشة، لأن قدرات بطله المثقف النطليطي، وتقوفه الهنسي، حالنا دون استسلامه لواقع الغربة فالبطل السارد-صاحب السيرة - عكس هيمنة المؤلف على النص فهو موجود قبل النص، وهو بطل السرد والسارد معا. .. وتؤكد الماسقات في وحدات النص الأولى في مطار القاهرة، قول ما لفت نظر البطل (عمرو الشرنوبلي) في الطائرة رؤيته. .. (لأنني طويلة للجالس بجواره، بدت مجنونة وضغرة بسلوك من نعلي، يضع سواكي في فمه، ينظر خلسة الى ساقاي المصيف، صاعدا الى فخذيها تجلس بجواره فتاة صغيرة تقاطعها مصرية). .. وراي البطل -أيضا - لا يسي الجلائب البيضاء في كافتيريا المطار، ولا ينسى البطل قبل رحلته أن يحمل معه بعضا من تراب مصر، ليشمه، في غربة ويمستشر فيه رائحة الوطن.

وبالتالي فالمترجم لم تقررز جديدا مدعشا لوعي السارد، بل جاءت تأكيدا لفهماته السابقة، وإن كانت قد أضافت للمتلقي وعيا مختلفا وتجربة جديدة.

والروائي يجتشد - في الأجزاء الأولى - بوعيه وقدرات بطله - ويعدح لكائيته بنوع من القناعة -، في استخدام آيات القرآن الكريم الثالثة، في العنوان والمقدمات، ليعطي لتغريبه طابعا مهيبا، وليتعمص

فرواية الغربة سبعينية في زمانها، نطية في مكانها، صحراوية في أنفها الجمالي، وهي في الوقت نفسه رواية سيرة وتاريخية، وأنها أسطوري أبطالها سيبويون، مثقفا مترد، مهزوم عاجز، مطارد، يستعني بالحكي عن الشفاء من سحوم السميات القتالة، وتشكل المصارعة الساخرة قاسما مشتركا أسلوبيا لهذا النوع من الروايات، كما عنة (منيف والكوني والفقي وأبراهيم عبد الجليل وفقي اميدابي وأخيرا محمد العمري) في روايته (أهبطوا مصر).

وثمة نموذجان في الرواية المصرية - قبل العمري - دخلا منطقة الغربة (العربية/ العربية) الأول نموذج فقي اميدابي في رواية (مراعي القتل) والذي نمر أبطاله غربا الى ليبيا، والثاني إبراهيم عبد الجليل في روايته (البلدة الأخرى) حيث كانت غريته في النفط الشرقي، ملثما عند العمري (أهبطوا مصر) لكن بطل (اميدابي) الفلاح مقتول في الغربة وفي الوطن، أما بطلا عبد الجليل والعمري فهما متفان (العدنة) يفر البطلان الى مصر البطائرة وهما يتشدان ... تحيا مصر .. أم لعدنا .. على طريقة المثل القائل «من رأى بلوة غرة مات عليه بلوته»

ورواية العمري تحول أن تصل - بالتناقض - الى حقيقة أن المشرع الستيني القومي هو الملاح والطم، وهو موقف يتشابه مع كثيرين من النخبة العربية التي كانت تنتقد - بحدّة - التجربة الناصرية، لكنها بعد أن جربوا البديل والمشاريع المضادة، عا

* كانت من مصر

بطله شخصية امي زيد الهلالي حينا، ودون كيخوتي حينا آخر.

ويحاول الراوي - أيضا - أسطرة حكايته وإضفاء الطابع الأسطوري على المكان والزمان، لكي تشكل فانتازيا الرحلة، ولكن خشد المفاهيم والأدوات والأقنعة - على هذا النحو - لم يخل وجه السارد الحقيقي، ولا المكان والزمان الحقيقيين ..

والكتاب ينتازع - في الرواية - هذان الأول، هم تسجيل للتغريب بطريقه واقعية تماما، والثاني - هم الرغبة في محو هذه الرحلة من ذاكرته بأسرع وقت، ففي مشهد النهاية، حين يغفو البطل في المطار في طريق عودته للقاهرة (يرى الذهب يحرق كل شيء، خلفه من مطار «جارتشاه» الى مطار القاهرة، نيران في البحر بونيران في الصحراء وفي الطائرة). .. إنّه هو - بعقله الباطن - يريد أن يحرق هذه المرحلة من حياته، ولكن بعد أن التمس أن تسجيلها بكامل وعيه وبالشاعر المثقبة التي احترقت بنار التجربة النطية.

أما أقنعة الرواية التي تحدثنا عنها، فأولها - في ظني - محاولة إخفاء الراوي المؤلف في الراوي السارد تحت قناع ضمير القنايت والوجه الحقيقي - في الأخير أيضا - هو أنها رواية سرية ثانية بكل ما تعنيه رواية السيرة، وهذا التناوب من جانبي ليس له علاقة بالمؤلف الحقيقي، بل بنمط وأسلوبية السرد في روايات السيرة القلائد، أما اللفظ الثاني، فهو قناع الأسطورة الذي حاول أن يخفي به المكان حين سماه (جارتشاه) لكنه في وصف المكان تحدث عن الشعائر والأحرام والطوعن والري والعادات واللهجة والجغرافيا والتاريخ ونظام التكيف، والسود المصري والتكية المصرية، فسقط القناع الأسطوري من تلقاء نفسه، فلميثولوجيا معنيان، معنى تاريخي بالغ في القدم يرتبط بالعادات التقليدية للشعوب، والذي عر عن (فراي) حين قال عنه - أنها الأفعال التي تقع في نطاق الرغبة الإنسانية والتي تحاول أن تلصقها بالأكثة القديمة، وثمة معنى حديث، في إطار علاقة الميثولوجيا بالأيديولوجية - بمعنى أنها حيازة خاصة بجمتمع البرجوازية التي يستعمل لها أعضاء ملامساتها الثقافية، بإدخالها أن هذه الملامسات كونية وطبيعية، وبالطبع لا يقصد المؤلف المعنى القديم للأسطورة ونحن نفهمها كجزء من الميثولوجيا في إطار علاقة الدال بالملول. .. وبالتالي فالرواية رواية سرية ثانية وأقنعة تحاول خلق حجابياتها الخاصة من نقطة التناقض والمفارقة، وهي معالجة جريئة - بدون تورية واقعة - لمجتمع النط والمنازق السبعيني الذي مازال ينتج منظومة الخاصة.

وهي رواية اجتماعية درامية، بمعنى وجود

أما السمة الثانية فهي الشعرية، وقد سيطرت الشعرية على كثير من وحدات السرد ولعل لبغها ذلك المشهد المتظاهرين حول الكفة الحجرية في ميان التحرير (١٩٧٧) وكيف أن التليل قد فاض عليهم وأثبت قمعا على الأجساد والميادين وقوى الرؤوس والحواشي، فحجب القمع الطائرات وبخان القنابل، وأطاع على الناس شمسا بأذغة غير مخوفة وبجمل عنصر (الإيقاعية) في البنية السردية، ليعبر عن درجة السرعة في نمو الأحداث - رغم محدودية المكان والشخص - وقد أحدث ذلك التدفق الإيقاعي نوعا من الفاعلية الجمالية في مقابل السياسي في الرواية.

وإذا عتق الكاتب بخلق متوازنات درامية إبداعية ليوض بها فقر الأحداث والأمكن، فأشخص تتحرك من الداخل إلى الخارج بطريقة عنيفة ومتلاحقة في الوقت الذي يكون فيه المخارج ساكنة رتيبة، كما حدث في حلقة المصارعة ولعب الكرة في للكاتب.

وقد سيطرت الجملة الفعلية الماضية القصيرة واللاعبة على بنية العكي حتى في الوحدات السردية الوصفية، لكي يصنع توازنا في الزمن الروائي، ولكي يخفي أثر الأسلوب التقريري الخبري الذي يفرضه هذا النمط من العكي السري.

ولأن مجتمع البادية فقير في مرموزاته الطبيعية، ولأن الكاتب لم يحاول النفاذ من القشرة الخارجية للمجتمع إلى طبقات الجيوبولوجية التي تشكل أوضاع المكان عبر التضاريس، وهي الصورة الأكثر صفاء في التحول في المدينة - محور الرواية - كما يعبر عنها (الحبيد وعده خيال) والكثير من الكتابات التي تكتب عن المكان من الداخل لا من الخارج.

لغنين السببين بالإضافة إلى الوعي السابق على الكتابة، لم ير الراوي السارد في مجتمع البادية خلا رمزيا أو موضوعيا سوى صورة بنية لشجرة وحيدة نبتت في صحراء (جاريثا) وهذه الشجرة الوحيدة زرع في السميتات، واعتبرتها البديلة بستانا قويا ومزارا سباحيا.

لكن الحقيقة - ذات الأوجه المتعددة غالبا - نعمنا لننا (العمرى) من زاوية، ونقدمنا لنا آخرون من زوايا أخرى، لكن تظل رواية (أهيو مصر) إحدى الثمرات الإبداعية لرحلة الفكرة في المكان والزمان وتعبيرا عن نفاذ الأزمة إلى تلافيف الوعي والوجدان.

ليل والمشروع معا، ليل التي أحبته ونابته فيه عشقا ترفضه، بعد أن لوشته الفكرة، واستسلامه لقواتينها، أما هي فقد ظلت على كبرائها وصمودها، فسقط الحبيب (عمرو) أو (قيس) لم يعد يؤمله الجدار بها، فليل تكره للتكميرين وهي لا تتدرج في (ورد) أيضا ولا تلف شفاها إلا على من يولاه ويقاوم وليس شرط أن ينتصر، الشرط هو ألا يتنكر. أما ليل (الفكرة) والتي أعطى لها اسم (أمال) وجعلها سلواه في غربته، وهوال ليليل - بوع - إيجاد مسوغ موضوعي لخيانته لليل (الوطن) بعلاقته مع أمال، فصورها على أنها كثر أنثوي بدوي لا يجد من ينهله، وجعلها متفردة على تقاليد مجتمعها التي يرفضها وهي قيس (عمرو)، بل وجعلها تنتمي إلى عائلة معارضة للأسرة الحاكمة لحساب دولة للمشروع الناصري، ومع ذلك فقد ظلت هذه العلاقة خيانة صريحة لليل المصرية، كما كانت التفرعية نوعا من الخيانة للمقاومين الراضين في الوطن، مما جعل دلالة الانتصار في الرواية والرؤية تتحصر في مجرد الهبوط في سطر القافرة، بعد أن كان البطل يحلم بليل والمشروع والعودة بغنية النفط.

أما بنية السرد فقد هيمن عليها عنصران الأول وهو للفارقة، والفارقة أسلوبية خاصة، فهي تلعب دورا كاذبا يلعبه الجواز في الشعر، ولذلك فهي أقرب أسلوبيا إلى الشعرية، كما حدث في أجزاء من الرواية (أهيو مصر).

والفارقة الرئيسية تكمن في حركة الشخص المتسارحة بين العلو والانخفاض في اتجاه مضاد لستوى رقي السلوك الحضاري في مصر فالصراع قائم - دائما - بين قيم الحضرة وقيم البادية، ولعل تلك الفارقة المركزية هي التي شكلت بنية السرد على اعتماد العمل.

وفي قراءة هذا النقط الأسلوبية لا يمكننا الاكتفاء بالمعنى الحرفي للباشر ولا صرنا سائحين، فالشيخ - في الرواية - ليس شيئا، ولا التاجر، شيئا، ولا خسر ولا أماني ولا عمرو ولا بيت الأراميل - ولا للمهنس، مهتسا ولا السوق سوقا ولا السيمنا سيمنا، لأن كل أسماء الشخصيات والأمكن، - بل - والتاريخ والجغرافيا حتى المناخ فيلارغم من الحجرة والذوذة الشديدة التي سيطرت على مناخ العمل إلا أن اللحظة الفاصلة بين التكميف والجو العادي تصنع مفارقة تؤدي إلى معجزات نفسية وبيولوجية.

ومن سمات هذه الأسلوبية سمات الأولى وهي السكون عن تفاصيل كثيرة، فنهجها ضئلا لأنه يكفي أن نتعرف على أنماط الشخصيات لكي ندرك ماذا يمكن أن تصنعوا أو تسلكه دون مباشرة.

الزمان والمكان والشخصيات والعكي، والترتيب الزمني في الرواية - متصل يتوازن فيه زمن العكي بزمن الحكاية، ويتناوب المكان والزمان، فرض سلطتهما على الأحداث، تتخلل الأحلام وحدت السرد ويسري (الوئولون للناخلي) وقبعية (الغلاش باك) في العكي السري والوصفي، والشخصيات كما في الرواية الاجتماعية - ذات طبيعة مستديرة ومركبة، لها أوجه عديدة فالرواية تريد أن تعكس صورة المجتمع في حالتي الثبات والامتزاز، والرواية (درامية) بمعنى أن الصفات التي تنصف بها الشخصيات، في مرابطها الخلفه - هي التي تقرر الأفعال والأفعال بدورها هي التي تطور الشخصيات، أما - في الوحدات السردية المتعقبة بالوطن - فسلطة المكان تمارس تأثيرها المبتغين يسي على المجتمع والشخصيات، رغم كل ما يحدث، وما يمكن أن يحدث فبقربية المكان (الليل - الوادي - التاريخ) هي التي تنتصر في النهاية.

وقد نجح الكاتب في الإفلات من وعيه بتوجيه كل الطاقة الشعرية الساخنة والساخرة في قصه، والتي جاءت تعبيرا عن الكتابة حينها تتحول إلى لحظة تليها كبرى، فنفسل فيها الفكرة من أدراج التجارب، وتتحوّل الرواية إلى دال رمزي معادل لتناقض الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، فحرب البطل معاد لحرب الوطن - فلم يكن صدفة - مثلا - أن أحداث الرواية تبدأ في تمام الساعة الثانية من صباح يوم السادس من أكتوبر، وهو تاريخ يمثل دالا متعدد الدلالات، فربما كان تعبيرا عن ساعة صفر البطل في حربه مع الفرية والتناقضات السبعينية، أو أن التاريخ تغير عن كل لحظة الانتصار هي المرافف دائما لمعنى السواء للوطن، في مقابل سنين الانتصار التي عاها في غربته، ربما - أيضا - أن التاريخ - على هذا النحو - كان تعبيرا عن أن الحصاد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي لنصر أكتوبر كان مفسرا كبيرا، ملا الحياة من حولنا بالمرارة والشتات وأسما لهنائم سياسية لا حصر لها.

ولا تغيب عن الراوي، فكرة خلق إطار رمسي لمعنى لأحداث الرواية، كما يحدث في النص الشجي والفرابيخ وللقصص المعول - فابيل - بالعربي - هو قيس الجديد الذي هام بليل - الجديدة - وشغفها حبا وقد سماها بليل وهي قصة حب سبعينية حول فليل البطل (عمرو الشروبي) تحقيق حلمه بشكل مركب، تتماهى فيه قصة حبه لليل مع انتمائه للمشروع القومي الستيني، ويجه الانتصار العام مرادفا أو مؤشرا لانتهار حلمه الخاص، فحينما خرج قيس من داره قل مقارعه فقد

قراءة أولية لديوان «فتنة الأقاصي»



عبد اللطيف البازي *

تواصل وفاء العمراني كتابة الشعر منذ أزيد من عقدين وتترحم علينا القصيدة تلو الأخرى والديوان بعد الديوان بوفاء وشغف وبكبرياء كذلك نعم بكبرياء، فصورة وفاء العمراني اقترنت لدى العديدين بفكرة ما عن الكبرياء، كبرياء المرأة العربية وخاصة حينما تتشاء الصديقة الجميلة أن تكون هذه المرأة شاعرة.

«فتنة الأقاصي»^١ هو الديوان الثالث لوفاء العمراني بعد «الانخاف» ومائتي الأعالي» وهو ديوان جاء ليفتقن القاري الغربي والعربي وجاء ليجعله ينهر ويدخل بكل انقياد إلى ملكوت الشعر والجمال فالأخراج الاستثنائي الذي حظي به الديوان واقتارنه بشرط صوتي أسر بقدما لنا الدليل على هذه التنية الخفية.

«فتنة الأقاصي» يتوزع لمجمان لثلاث الملمح الأول هو الحمسة الطاغية على صورته، ويتعلق الأمر بحمسة من نوع خاص، حمسة روحانية إن جاز التعبير وقد يكون لذلك علاقة السجل الصوتي الذي اشتغلت عليه طويلا الشاعرة وفاء وهذه الحمسة تفرس نفسها على المتلقي عبر عدة مستويات فمن جهة هناك حضور متكرر في مجموع القصائد لموضوعة الجسد «الجسد قلعة الهوانع» (ص ١٠٨) أو «كلما استعتمدت انارتني كنت هاجرة للجسد» (ص ١٧) كما يأتي الديوان بإضافة جوية وذات دلالة هي وصف الجسد الحبيب / الرجل والتغزل به «رغبة مجنحة عريه / نافورة عشق / خففه / مصفاة شدة وضعت / حنو عنت شيطانية الصفاء / مسبه / لقبلته المائت المتفرق الفكرة / غسل حبيبي / واسمه غنى الشفتين على أحد قصيدته» (ص ١٧). ويرى الشاعر شاكر لعبسي في دراسة بعنوان «الشاعر العربي بوصفه دونجوانا» ثمة نصوص ومجاميع (أمجد ناصر، عبده وازن، وليد

خاننار... مثلا) لا تترك سوى إلى أيروسها العابد في مغامرة النص، يصير الأيروتيكي في هذه الأسطة بمثابة احتفال بالتفاصيل الحميمة، لكن الجسدية بسعادة حسية أو مطلقا الحمسة لا تتركن، لكي تكون صافية وشعرية سوى إلى الشعر إنها مكتوبة ومكتوبة بما كان يريد النص / الألب نسيانه، وما كان المجتمع يحاول طهره وما يسعى الظلاميون إلى تحويله إلى شيء مسنن^(١) وبيدو أن مفتنة الأقاصي «ينجو هذا النحي ويقدم كشوفات في هذا المجال.

وبارتباط مع موضوعة الجسد، نجد موضوعة ثانية ذات حضور أساسي في هذا الديوان هي موضوعة الشهوة «شهوة قصبة لا تترك» (ص ١١٠) أو الرغبة «الرغبة عشاق نيزكية» (ص ٧٧) بالإضافة إلى تحقق هذه الرغبة وترجمتها إلى مسألة عشق فائقة بين حبيبين متناقض / تناقض / تنمغ / تنمغ فجر الجواس / نمارس ثورة للماء (ص ٥٦). والماء هو الآخر عنصر يتكرر ذكره في الديوان لما له من ارتباط بفكرة أو موضوعة الخصوبة التي تشع من ثانيا القصائد «بيبي وبين الله صاقل لا تنسي» (ص ٤٢). ويمكن أن نلاحظ كذلك أن انسياب اللغة الشعرية وتأنقها وكنت أقول تطهرها، وكذا غسوها اللينذ والذي يدفع إلى الشroud وإلى معانقة لحظات سكن نادرة عناصر تقوي من الحمسة الأنثوية لقصائد الديوان ويجعل وقعا أمتع

الملمح الثاني الذي يستوقفنا في ديوان «فتنة الأقاصي» هو النزوع الحكيم الذي يلف مجمل القصائد، الحكمة باعتبارها خلاصة لتجارب قصوى أو أليمة، وباعتبارها إضائة جديدة لشأن مألوف أو أصبح مألوف بفعل التعود عليه. في قصيدة «عدم صديق وآخر لاء نقرا» «السهاد سؤال الليل للمير / العادة جواب غير ناشع»، وفي قصيدة «كيتونة يقطر» نقرا «من أعالي الجبال / تروي ظلمها البحار». أما في قصيدة «ضاح بي أيها الحب سد ساجية بك ليتها المسافة» فتواجهنا هذه التساؤلات المتتالية من بعضها البعض: «وما الحقيقة؟ ما المجاز؟ ثبات العاشق أم تحولت العشق؟ مشكاة السفر أم غبار المسافر؟ / سر الحرف أم سر العارف؟».

وهذا النزوع الحكيم مرتبط بالملمح الأول الذي يفسح غواية قد يصعب مقاومتها إن تغلن قرابة لآثار الصولي الذي يطمح إلى اشراك اللتين (= البريدين) في بعض رؤاه وغيره. ولكن نقبل هذه الحكم ونتمتع فيها بتعمد الشاعرة أن تعرض علينا عفا خلاصا وغواية قد يصعب مقاومتها إن تغلن علينا كبرياءها ولا تخفي عنا اعتدادها بنفسها وتأنقها وتعرض على تذكريتنا بشعور بالمرارة يفرض نفسه عليها وتسعى بعناد، لتتساقب ومقاومتها، لمست إلى الحاضر في انتماء / خفيفة / حرة / حتى من العلم / اعتادني هذا الرحيل - لم اعتد / أنت وحدك الحقيقة الأولى / أيها الألم، (ص ٩٦). وفي قصيدة «صلاة الغائم» تجد كل هذه الكلمات مجتمعة لوصف الذات الشاعرة للشموخ، العلو، الاستسالة، الاستعصاء، الوفاء، للفردة، أما مع قصيدة «للأني أنا مندورة، تنتقل إلى مستوى أعلى وأسمى يسلمارني الله / كان لم ينضمي في هذا الصغر / سواء» (ص ٦٩).

الإحتراف بالذات إذن والأحاساس بالانفرد حاضرا بكافة في هذا الديوان رغم ما يستتبعها من احساس بالألم والبرودة، غير أن هذه الوحدة هي من النوع المنتج والمتنع لأنها مختارة ليصاغر وليست مفروضة - ممن علوها ووضوحها / غامضة هي الشمس / ... / وحيدة» (ص ١٠١). ولعمري تكون هذه المقاطع هي أقرب تعريف يمكن أن نعطيها لثلاث الشاعرة وللشعر نفسه.

* وفاء العمراني، فتنة الأقاصي (ديوان شعر وشريط صوتي) دار القريحة، البيضاء، ١٩٩٧، الطبعة الأولى والأرقام: ١٢٠٠٠ حرف (ص) تحمل على الديوان

١ - مجلة أبول، العدد ١١، شتاء ١٩٩٧

العدد السادس عشر - أكتوبر ١٩٩٨، تونس

٢٤٤

★ كاتب من المغرب

رواية (الفيمة الرصاصية) للمشاعر (علي الدميني)

تفخيص الفضاء في تناص الحلمية

مساراتها في كراسه، تتمرد عليه
لتخط تفاصيل تحركها.. فتعقل
الروائي إلى (وادي الينابيع) حاكبة
فراغاتها مع اللامتوقع الظاهر عن
طريق (كيس توره وجراها وخرزة
الجداث الزرقاء).

من بوتقة الغربة تلك، ينسج
النص بنياته، تشارك للقياري آثار
الاكتشاف المتعاضدة، والمؤجرة في
البحث عن التراث، تلك الذاكرة
الجمعية المحسولة على اللغة الحاملة
لأبعاد الحياة الخارجية بصعدها
الاجتماعية، والسياسية، والثقافية،
والتكنولوجية، والتي يلح من
خلالها (الدميني) موقفه من الحداث
والحرب والموت والحب واللغة..
وكانه يحفر في طبقات النفس
والروح والنص، أحوال الغائم من
الواقع.. موضحا بصحوة حادة ما
يعانيه مجتمعا العربي من تفتت
وانحسار وانكسار على صعيد
الوعي الكلي، بعامة، وعلى صعيد
الوعي الثقافي بخاصة.

وهكذا تشبك الأحداث في بؤرة
الابدال النازحة بالكتاب والقاري
بين الواقع والنص، اشتباكا يغرز في
بياضاته سوادا آخر قابلا للقراءة
الاختلافانية.. وكان (الدميني)
يحشد الأزمنة (الماضية
/الحاضرة/ الآتية/ النفسية) في
لحظة الحذف والتدوين. للحظة
التي شكلت التوترات الأخرى
الناتجة عن البنى، وشحنها بطاقة
تنسج في الفضاء والمكان والزمان
واللغة.. فهي تدخل زوجة الروائي
إلى النص لتكون زوجة أحد
الشخص، وتجعل من (سهل

* عالية خوجة *

كيف صعد بنا النص الروائي (الفيمة الرصاصية) عموديا.. وذلك عبر تكويناته التي
عادت توزيع المفقود وللافت من خلال الهدم والبناء، ومن خلال إضافة الحلم
وتفخيص النص واللغة...؟

يفام الشاعر (علي الدميني) في نصه الروائي، فيجعل سلطة النص تقبض على عالمها
وعلى مبدعها وعلى قارئها. والافت في هذه التجربة، هو ذاك الفضاء الحلم الذي ظهر
كوحدة دلالية تحت لغة الرواية... الفضاء المشخص بشكل اشاراتي، كونه الشخصية
الوحيدة المتحررة من النص والمتحركة ضمن اجتماعاتها المتفرقة التي أخذت فيع بعد
شخصا مختلفة أهمها النص كشخصية عائمة.

وما بين الشخصيتين اللامرئيتين
(الفضاء الحلمية / النص) انشطرت
(أنا) الرواية إلى (علي / سهل الجبلي)
كانقسام يجد منعطفاته في شخصية
* (عزة) : الجزء المنتظر من رواية لم
تكتمل.
* (نورة) : الجزء الظاهر من الجزء
المنتظر.
* (مريم) : التداخل التواصل لكل من
عزة ونورة.

ارتكزت الرواية على أسلوب فني
غير عادي جاور نفسه وجاورها عبر
المتون والذاكرة.. وكأنه يتنكر الواحه
الطينية من تلك الرموز المتضادة ليس
من أجل التناقض وحده، بل، لكي
تحقق ما وراء الصراع رغبة منها في
تنمية الفعل الدراماتيكي للدلائل المبنية
على متصالحات منسجمة تتخاضم في
الجسد المكتوب لتتواءم في الجسد
اللامكتوب.. وهذا ما أضمرت فصول

وأيضا (مسعود الهمداني)
الشخصية التي لم يكمل المؤلف

ارتكزت الرواية على أسلوب فني
غير عادي جاور نفسه وجاورها عبر
المتون والذاكرة.. وكأنه يتنكر الواحه
الطينية من تلك الرموز المتضادة ليس
من أجل التناقض وحده، بل، لكي
تحقق ما وراء الصراع رغبة منها في
تنمية الفعل الدراماتيكي للدلائل المبنية
على متصالحات منسجمة تتخاضم في
الجسد المكتوب لتتواءم في الجسد
اللامكتوب.. وهذا ما أضمرت فصول

* شاعرة من سوريا

الجبلي) يرى قبره وجثته وانبعثه وهو في (الغيمة الرصاصية) - (الغيمة) كرمز مكثف بدلالات المطر والانغماس في أبس الأرض والبؤور والتراث، و(الرصاصية) كصفة اكتسبت لونا يحمل المتناقضين:

- الإشعاع القادم من الشمس

- الرصاص الذي يذف الموت.

كان (علي الدميني) يمارس سطوته على أسطوره الخاصة التي امتازت بطاقة ابداعية تضيف لثقافتنا العربية منعطفاً روائياً باهياً استند على شعرية السرد: مشهديات، جمليات، جسيات، ازاحيات... وكل ذلك ضمن تركيبيّة متماوجة جذرها الذاكرة العربية المكونة انتماءً بيئياً انطلق منه الدميني، وهدمه الى الذاكرة الذاتية وبناءً على الذاكرة النصية فكان الجذر الآخر للذات الكاتبة - المكتوبة - الجذر الذي يتخذ تعرجات مجاله واتصاله وانساقه وفقاً لزوايا الرؤيا المنحرفة والمخزونة في القاريء نفسه والذي سيكتشف أن هناك صيغة متداخلة بين ثلاثة نصوص روائية شكلت أخيراً الرواية الحاملة للعنوان (الغيمة الرصاصية)، وهذه النصوص الثلاثة هي:

١ - نص عزة والسد، النص - البذرة الذي لم يبق داخل الكراسية الموضوعية في درج الكاتب، ومسار هذا النص تصاعدي يبدأ من دواخل الروائي ليستمر في دواخل الموضوعية.

٢ - نص الرزنة، نص الوقائع والزمن الخارجي المبتدئ من عوامل الخارج ليستمر في الذات.

٣ - نص وادي الينابيع وتحولاته

المصاعدة نحو نص عزة، والهابطة الى نص الرزنة.

كان النص الثالث هنا يمثل العالم الأرضي في الأسطورة، وحركته المتمثلة بالصعود تتجه الى العالم العلوي، وحركته الأخرى المتمثلة بالهبوط تتجه الى العالم السفلي... وهذا التوازن بحركتي الصعود والهبوط منح الدرامية الروائية لاثباتاً ينقطع لتتصل النصوص، ويتصل لينقطع الامكان... وهذا سر تقني نساور المبدع على انسجامه محلاً جوانبه المحيطة الى مرموزات مركزية ولا مركزية في ذات اللحظة الابداعية.

وعلى هذا التماس الداخلي انبنى المنحنى اللاخطي وكسر أفقية الاعتياد للمستويين: المضموني والظاهراني لكنه ظل محافظاً على الوظائف الثلاث للنص وفقاً له (هالدياي).

١ - الوظيفة التجريبية : Identional التي تبرز مضمون الاستعمال الدائرة حوله اللغة كجديد

أولهما ذاك المتعلق بتمثيل التجربة التي يعيشها المتكلم في سياق ثقافي واجتماعي معين، وهذا ما عكسته (الذات الروائية) من خلال تجزيها على الشخوص الأخرى، وتصنيفها بين (سهل الجبلي) و(علي).

وثانيهما ذاك البعد المنطقي الذي يتم عبره التعبير عن علاقات منطقية مجردة والتي مشتق التجربة بشكل ضمني، وهذا ما تناغمت فيه الرواية المتلامعة بين أشكال الدلالات وظلالها المنتجة للسياق. من ذلك ما أتى تحت عنوان (ملحق من أوراق نورة، ص ٢١٣).

٢ - الوظيفة التواصلية (Interpersonal) المتصلة بالبعد الاجتماعي (بين الأشخاص) لوظائف اللغة التعبيرية. وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم ووضعته واحكامه وتشفيره لدور علاقته في المقام وحوافز قوله الشيء ما، في علاقته مع مخاطبة سواء كان هذا المخاطب شخصية داخل النص أم خارجه (القاريء)، وهذا ما انبثت عليه الشخصية الغائبة الحاضرة (عزة) التي انطلق منها هذا البعد لينفتح في المونولوج والسديالوج المرافق لباقي الشخصيات.

٣ - الوظيفة النصية (Textual) المتضمنة للأصول التي تتركب منها اللغة لإبداع النص كوحدة دلالية، ليصبح هذا النص منشغلاً من خلال موضوع، ومنسجماً في علاقته مع ذاته، وفي سياق المقام الذي وظف فيه. وهذا ما أظهرته فنية رواية (الغيمة الرصاصية) التي تضمنت تناساً داخلياً لثلاثة نصوص منفلة من الاتصال الواضح، الى ذاك الاتصال الضمني الماكث في النسيج العميق من النص، والظاهر كانهطاعات عمودية محبوبة بالايحاء والاحتمال والنضج الفني..

للتوسع في الوظائف راجع (انفتاح النص الروائي) سعيد يقطين ص ١٧ (١٥) للركز الثقافي العربي (١٩٨٩) * الغيمة الرصاصية رواية للشاعر علي الدميني ١٥ / دار الكنوز الأدبية ١٩٩٨م عدد الصفحات (٢٤٨)

ثلاثية

الماء والنار والظل

في

بقليل

لوحيد الطويلة

* حسن حامد *

«أي دروب مضيفة تلتحف بك، وأية لغة تبيح لك اقتضاضها، وأي عرى وأية ينابيع... وكأنه حين أهدى إلي «خلف النهاية.. بقليل» بهذه الكلمات، كان وحيد الطويلة يلخص في مفاتيح اكتشاف عالمه.. بيل مداخل استكشاف معانيه وأحاسيسه الكامنة خلف ظاهر النص، والتي تعكس الهموم التي تشغله وتشكل محورا لرؤيته ورؤياه.. وكيف عبر عنها ومامية التقنيات الفنية التي استخدمها للوقاء بجساجات هذا التعبير.. فنصل من خلال ذلك إلى التعرف على تصورنا لهذه الوظيفة عنده، ونصيبه من الإضاءة والإضافة لحركة القص المعاصر.

أغلب الظن أن وعي وحيد الطويلة بما يقع خلف ظاهر النص، كان الأولى بالعناية دون سواه، فيضحه في ذلك منذ البدء، هذا الرمز المستقل خلف النهاية.. بقليل الذي اختاره ليكون عنوانا معبرا عما تضمنته مجموعته القصصية الأولى — في تحفظ — لاثنين وثلاثين عنوانا. لم يكن بوسعهم تفهم أسباب بعثته لستة عشر عنوانا منها، وتجميع الباقي تمت ثلاثة عناوين هي «ديفلي» حجر صهي، زيت على نوال»، ويدخل باب التناول — عنوة — تدرك أن ما يأتي خلف الأشياء دائما من بداية جديدة تلك الأشياء، ومن ثم تصيب هناك ضرورة للخروج من الوجود للادي المجرى، إلى تصور البين الأوجد لتلك الأشياء بعيدا عن حشرة الإيهام بالحقيقة التي يفرض علينا الإبداع الوقوع فيها، درب صهي / هم أولى لا يلجأ وحيد الطويلة بتبنيه أياد إلى التعامل المباشر مع الأشياء نفسها، وإنما يطور أفكاره عن هذه الأشياء للدرجة التي قد لا يستطيع معها أن يرى شيئا أو يعرفه إلا من خلال نظامه الرمزي مؤكدا قول أبيقوريتوس: «إن ما يلقى الإنسان وخيفه ليست الأشياء، وإنما أراؤه وتخيلائه عن الأشياء»^(١)

سنواجهه — إذن — زحفا وحشيا يلف نفسه

✽ كاتب من مصر ✽

إلى التماس الاحساس بالارتواء من نفس الاحساس بالاطمئ، عبر التسيج المجدول من الشكل قالبيا وأسلوبيا وإيقاعا، والمضمون فكريا ورؤيا. وهنا لديه وحدة واحدة لا تتجزأ، تجرأها الحساسية النفسية والحساسية اللغوية للنص ذاته، فيتشكل لا من تضافر بين الواقع والملاهي والتخييل، في جدلية من ثلاثية الزمن الماضي والحاضر والآتي متوغلا في المكان، بل من تضافر غير المرئي وتأمله في جدلية من ثلاثية الماء والنار والظل، بدرجة هي إلى الشعر أقرب منها إلى النثر، فتصبح أصالة المبدع لا تعني الصدق النفسي والفني، وعدم تقليده لغيره أو تفرده في الرؤية فحسب، بل مصوبة العشر على تصورات له تنسقي في بعض تجلياتها إلى حقول الدلالة لدى شواحم المبدعين^(٢)، كما تصبح أصالة النص لا تعني فقط مجموعة من التجارب الحياتية أو الخبرات الفنية، وإنما ما يعكس تلك العناصر ويثيرها فيجعل المثقبي بذلك، أكثر عراقة في إنسانيته، كما يقول المازني بنص الدرجة التي يتحول فيها النص بين يدي المثقبي إلى عبارة لحناء لشاعر وهما يصح إذا انساب وإدعاء وقرائلا لا يصحب ولا يتوهر أو إذا راودته نزوة التمرد والانفجار.

هذه العراقة الإنسانية في العلاقة المتشابهة بين النص وقارئه، هي التي فرضت كما أزعع على وحيد الطويلة ألا يتكلف النص، ولا يصطنع الاحساس أو الفكرة، بل دفعه إلى التمسك بمكانة العاشق الذي يتنفس الوجود، إنسانا وطبيعة، في مسيرة لا يقد فيها أحدا، بل يظل فيها وفيها لطيفه ولطوقه لا يبدلها، في الأطار الذي وجد نفسه ملتزما فيه بالسليقة أكثر من ماله لاكتساب، فيها صوته غائيا بسيطا متوجها بلباقته الصالي إلى أكثر المضاعف عضوية، فكانه يأسعينا على إحتمال هذا العالم المريض بفرط الحساسية الفكرية ومطردة الشكليات التقنية الصارمة بكل تعقيداتها، تلك التي يطرحها الفكر والفن والأدب، من خلال الآراء الفني الصعب.

ولا يعني ذلك بالطبع أنه لم يبدع من حصيلة معارفه وتجاربهم على اتساعها — ومطالعاته لفنون التراث الإنساني في شتى اتجاهاته على اختلاف الزمان والمكان إلا صقل أنواره التي يعبر بها عن هذا اللزوم التشكلي من فيض ما استوعبه، وبك القوس التي تطابق شخصيته خاصة إذا التقينا إلى خاصية اعتماده على استعارة الماكورة

يسلنا هذا من التخلي أحيانا عن معايير النقد المألوفة ونحن نتأمل هذه المجموعة / السيمفونية

وهو يكذب ويُمَاكِر عامة المُفاهي تحديداً، إنما يقترَب معاً دعا إليه هوئي في كلمته الشهيرة «من لا يعني لا يقتل»^(١) ولأنّ الغنائية سلاحاً، وهي لغة شعورية خيَّاصية تأتي التوحيد بين نلته والمجموع، فلا يصدر ليلابعن أحلامه وآلامه وعراضه الفردية - بل من بحر للمجموع الصافي فيصعب النص مرة صادقة للواقع الجمعي ومقاربة لاجور الحلي في غلوئيته. مما يدعو إلى الاقتباس أحياناً من قافوس الهمزة العامة في القصص التي استوحاها من شخصيات أو أجواء شعبية أو ريفية مثل جمال جدتي يقرأ التشهد خلاصة كبد لفلن، الشيخ يونابرته، وغيرها. فلا تعريه غنائيته إلى الباطلة والغفوض إلا في مناطق قليلة ترصمها أحياناً الحاجة القلبية دون تعظيم. مثلاً لا تقر به أيضاً إلى إظهار سهولة الألفاظ والتركيب والمعاني التي تشبه سطوحات الألفاظ الهادئة إلى أغراض تريبوية. بل تظل الرورة المنوعة بانفاس الحياة هي المقصد / الباقع إلى مسنوني إبداعه فيتمثل في تلك الوضعات الشعبية الشاعرية وهذا ما يمتحنا منال وفقه.

تكوين جمالي منسق

تزخر المجموعة بالمشارع الجياشة الملتزمة في المראה التي تكاد تبلغ أحياناً حافة الانكباب والسخرية اللاذعة لكنه لا يفسد في مهاري الأجباب لأنه مدرك دورة الليل والهار. يصير جحمية السبابة الحديثة التي تحققي خلف النهابيل بظلال. وبين ما تملأ هذه البديلة من عناصر حية مضبوطة مثقلة إلى فرح يراوح - دائماً - ملامحه... ثم تبلغ ضخامته الشهورية نرزه في بغض القصص التي تجيء بعثاً ثمة تجربة امتلائاً بها فكأس حتى فاضت فكلت الماسر أكثر سيطرة من العقل والتخطيط. مما منحها غفوة انصافاً ودفها مثل مضاعف ضيق السيرة ليست للبعيع مضاد ومضاد إليه. وبرج، وغيرها في معمار شعري متقن تنسجه مضفور لغة وتصويرها حقل للقصّة توكبها جبالاً شامخاً وينسجها منسجاً ممكناً بخيوط دقيقة وجعل وحيد الطويلة شاعراً ضل طريقه إلى القصّة ولذلك عده براهم

أول هذه البراهم التضمن - وهو من أهم الطواهر العبية التي استحدثتها القصيدة المعاصرة منذ عصر الريادة في أواخر الأربعينات^(٢)

حيث ينسج توظيفه كمال اشراء وتعظيم للروية الشعرية وهو ما لم تألّه القصّة القصيرة كثيراً ولا يكتب وحيد الطويلة بالتضمن كالمسلوب فني عرفه الأسلاف من شدة العصور المختلفة. بل يعتمد تطوره أيضاً وتشعب أبعاده وتعقد الوظائف التي يقوم بها في بناء القصّة /

القصيدة مناه موفياً بأغراضها شكلاً ومضمونها حتى اتخذ اسمها يكاد يبتعد عن الأصل لكثرة ما سجد عليه من تقريرات وتحويلات وهو «التنصيص» في الأصل أو العبارات الشعبية أو الأقوال والمأثورات الشعرية وحتى من الأساطير - أسطورة التنافه - وهو يلجأ إلى ذلك شعورياً أحياناً ولا شعورياً أحياناً أخرى على سبيل التنصيص أو التوازي. لكنه بجساسته يعي جيداً أهمية الحفاظ على وقع التبريرة الفنية ميتعاً عن كثرة الأحوال القحمة على النص والتي تؤدي إلى ضعف استجابة المتلقي بل ربما تفور. فيقول «بأغادر» مثلاً «العرباء على قلق والريح تحسني» وهو تضمن شعري وفي مضاف ومضاد إليه بالحي أبقى من البيت وهو تضمن من النص الشعبي. وفي برزخ متغيب فارح خيل فتوني، وفي تواطؤ، يعرف أن السماع تخييه أقمراً في قميصه - وهو تضمن شعري أيضاً، وفي لا تكدوا. انتم لا تعرفون غلاف محاسن الهوى تعبه، وهو تضمن شعري عثاني

ضفيرة متماوجة الألوان

وثاني هذه البراهم يتجسد في أسلوب التراسل بين الكلمات وفي بخل على الأشياء وصفاً ليس من شأنها ونجد ذلك كثيراً في التسع والعشرين قصّة التي تضمنها المجموعة يقول مثلاً «أنا حزين - وبخير» - يستنكر أنه لم يكن من المناسب أن تكثر بضفرتها المتماوجة الألوان، «ولطقت الجرح في تهديتها» - وتتشتق كالسحابة في السطح الساخن أمام التفاصيل المصغرة، ومكنت للقاعد قلقة تحتها، وغفيرة الملامح والتصاريس، إلى غير ذلك هذا أسلوب للشعر في الأساس لا القصّة. ثم يأتي البرهان الثالث في اشتغال الختام. والشاعر يعرف بختامه لا باستهلاله لأن براعة الاستهلال وفقاً للظهور البلاغي القديمة لم تعد شرطاً ملزماً للشاعر البدع - إنما تكمن العبقورية في الختام أو الكريشغو إذا استعرتنا لغة السيمفونيات حيث يركز المصنوع كله ويكثف التجربة التي فجرت العمل الفني. وإنا عندنا إلى خواتيم وحيد الطويلة سلتف انتباهنا أكثر من بدائياته

ويحقق لنا هذا البرهان الثالث تحديداً خاصة أساسية في لغة وحيد الطويلة. هي التماسي الطويل للعمل فينشأ به تلك من الدراما بمعناها الذي يرفض أن تكون نواة تدور حول نفسها. إنما موجات تتماجد وتكر وتتسع - موجة بعد موجة - ناتجة بعد دائره وهي التي تملأ لديه لحظة التكوين فلا حبكة تقليدية متقنة ولا سرد متسلسلا إنما هو يصور ويحت ويعرّف ويغني فتحوّل الكلمات إلى تماثيل وأحداث ومشاهد ومعزوفات بطرقه يجمع فيها

الكل في واحد. ثم يأتي رابع البراهم التي التناحية القلصية على المفارقة أو التجانس. والمفارقة لا تقوم على تباين السمات في الشكل أو اللون أو الصوت. إنما على تباين الدلالات والمعاني. وهنا التباين - وهو الأكثر - يجعل لتلك التناحيات تنوعاً متحركاً إلى إظهار معنى متكاف. حيث تتعدد رؤى الوجه الآخر الذي لم يكف عنه. وهذا رخم شعري^(٣). يؤشر فيه الشاعر أن يجعل المألوف غير، للدهشة. رخم غير المتاح ليقع في دائرة المعرفة المتاح

وخامسها ظاهرة تشخيص اللغة وهي ظاهرة شعرية تتضمن زوايا تنيظ متخالفين. أحدها تكشف عن جوهر البدع بينما تضفيه التناحية تحديداً وتتمسك. فإذا انكشف عنه التحديق والتلمس عاوده مع التعبير والتعبير^(٤). يقول وحيد الطويلة على سبيل المثال في فضاء ضيق «وحين ترسل لها من حمامك السراجل رسالة تهوى تمش ريشها وتقول إنها مازالت صغيرة وتريد مدرسة الطيران وحدها فترة التحول قبل أن تسكن القفص تخفي» أرواح الستة والثلاثين في حزن عابر اعتدت على بقلبك الذهبي وتتسائل بلغة نحاسية أيضاً لماذا تظن هذه البهائم أنك بلا أجنحة؟» أنه لو طبيعة حسية. يستطيع الإحساس بالأشياء عبر شخصها. فيسهل له تبيين الألوان والظلال وتشمع الروائح وتلمس الأشكال. فيصل إلى مستوى من الرؤية الحيوية للكون الذي يبدو أمامه في تخلق مستمر ضرورة دافعة إلى مرواجة ومفاربة وتوالد. ولنا تحلي الصورة العينية لديه دائماً بالرغم من أن رغبته في التجريب شديدة الحيوية والتألق في التعبير عن واقع اجتماعي. فتجسد - هذه الصورة - ملكة الرؤية الشاملة. وتلك تحتاج لنباتها ملكة أدراك المفارقة والمضادية لا ملكة أدراك التمايز وتوحد الأشياء والملكاة الأولى يحتاج إليها الشاعر الحساس الذي وصفه الفيلسوف في مقدمه «وحي الأرميين» بقوله «الشاعر الحساس لا ينبغي أن يتقيد إلا ببعب واحد بطويهي جميع الطباق هو التمتع الجميل في الشعور الصافي. فهل يخرج عري وحيد الطويلة في مجموعته عن دائرة التعبير الجميل عن الشعور الصافي؟»^(٥)

قاص مرحلة الانتقال

الحق أن وحيد الطويلة - في رأيي - هو قاص مرحلة الانتقال. الذي أجاب التفكك من عيوب النص العاصر. بحكم سيطرة اللوروث الأبيي عبر لغة متميزة لا تعتمد على الإيحاء بقدر ما تلجأ إلى التحديد القيد بالتأمل. ولو كانت الألفاظ رسوماً رموزاً تستعمل لادلتها الإيحائية لا لادلتها الواعية كانت لغة - على اتساع منابها - إسماناً

يبلغ الشاعرية على فئات الحياة الشعرية. ونحن لا نستطيع أن نحاسب مبدعا على اتساع عياله. هناك حيصة محددة لا تقبض تصب عليه. لكننا نطالبه حين يتسع عله أن تكون زاوية رؤيته للعالم للنسب محدودة بحيث يصيح لكل موضوع زاوية الرؤية التي تستجيب معه وهو ما يفعله دون أن نطلبه - به - ولأن المسافة التي يفهمها الفن هي المسافة بين الواقع الواقعي والواقع الفني أو المسافة بين لغة الجمود ولغة الحركة. لا يمر وحيد الطويلة عن تبليص شخصياته بتبليص المستويات اللغوية - لا الهام الشائع البتة. وإنما بإثارة للوعي وإثارة غلالة وكشف وإن لم يبق منه بقية لحسن القاري بعد تأمله. وهو طريقة أن يوليوس قيصر قد يتحدث الإنجليزية في مسرحية شكسبير وأوديب قد يتحدث الفرنسية في مسرح اندريه جيد وكوتو وإيريس قد تتحدث العربية في مسرح توفيق الحكيم لا بضمير وحيد الطويلة أن تتحدث زوجة الأب اللطحة في «وصية أخرى للقلع» فستألف. ألم أقل لك لا تتعارك معه؟ اتعلم له أخرك؟ لغة تنطق في العربية اللغوي بالوقت رابط حرصا على سلامتها وبدا عن علل الترخيص.

وفضلنا عن هذا - بعد الاستطاد - تتمثل الخاصية الشعرية السادسة في قصص وحيد الطويلة في التكرار أو الترتيد وهي خاصية فنية عربية في الشعر العربي وغيره. نجدها عند مالك بن الربيع كما نجدها عند توماس إويت. ووحيد الطويلة لا يحدد توطيفها فحسب بل يوفق دائما في هذا التوطيف. فربما بها عن استخدامها كمتكا للاسترسال. بل تصبغ في كل مرة مشال انبعاث لشوة المتلقي. والأمثلة كثيرة. وذلك نجده بعصمه - كما في الشعر - عاملا لغويا من عوامل تجسيد الاستمرارية للتمسك عنه أو الحور الذي يحدو حوله وإن تغربت المواقف وهذا نجده أيضا بكثرة لدى امرئ القيس. يسول وحيد الطويلة في منتصف فضاء ضيق «لقد المواجه في المعنى المعتاد» وفي السياره ليست للبيع في مقعد ليس بعيدا. هذا على مستوى القصص المتعددة أما على مستوى القصة الواحدة فيقول مثلا في كل كينكيت «لعل معني بليل بالحدث لا يذهب» «لعل معني بليل سالحديث لا يبالحدث ثم على معني بليل سالحديث لا يبالحدث. أما في برهج فيقول «تغيب فارغ خيل طوني» «ثم تغيب فارغ خيل طوني» «في قصة خاصة كبد العمل بعيد طلق» في موضوعات مختلفة وإن أنا حزين وبخير يقول «ممانت التي كانت سفك جانك» ثم ممانت تركنا للراحه. وفي نفس القصة يقول أيضا «تذكر كان وجه الصبي» ثم «تذكر الآن حيدا» ثم «تذكر أنا أنطق البحر» ثم «تذكر عندما كنت في

رحلة الكلية» ثم «تذكر لها لكرته» إلى غير ذلك هذا أمر يقدريه علماء لغة النص مأخذنا يؤدي إلى الالتفات من الإخباري^(٤) - لكننا - مع عدم انكار ذلك - لا نقرض وجوده عند التعامل مع نصوص وحيد الطويلة. عملا بعيدا القاطن يترك الأمر لما يسفر عنه التخطي أو بصيغة أخرى: مبدأ الانتقال من التقييد إلى الوصف والتخصيص - وهو ملمع سبق الإشارة إليه - وهو المبدأ الذي نلحظه لدى ابن الأثير حين تعامل مع الفكرار في الفكرن الكريم مؤكدا فائدته في إطار السياق الثقافي والسياسي القاصي وهو ما يدل على لعمالة وجود معني واحد - كما عند وحيد الطويلة - وللقصود به غرضان مختلفان: أن أكثر وهذا يؤكد - من ثم - إثبات الفارق في المعني. فضلا عن ميزة التكرار في الربط بين أجزاء الكلام وتنشيط ذاكرة المتلقي استجابة لمركبة يدور في فلكها الإيقاع والنفس البشرية قد تكون - لشيء في طبيعتها - قادرة على الاستجابة لإيقاعات تتخذ نواة جذرية مركزا لها. ثم تتشاحل هذا المركز نواة ثانية أو أكثر^(٥) بمعنى أن الإنسان يتفاعل مع عنصر جذري أساسي وحيد يقع في مداره عنصر أو عناصر أقل جذرية ولا يفوتنا - بالنسبة - أن بنية القصيدة في شعر أي شاعر كان تعتمد على ذلك.

التجانس الصوتي وكنافته

هذا يعني - بالتبعية - استفادة مبدعا غير هذه الخاصية. من قاعدة ازواجية اللفظ التي تسمح باستعمال عدد مطلق من الدلالات من عدد قليل من الأصوات. وهي قاعدة تقود للغة إلى التجانس الصوتي الذي يقترح قرابة في المعني. وفي الشعر يتم تقسيم كل تشابه في الصوت على أساس علاقته بالكتابة في المعني. ولذلك عند تطبيق القاعدة التي صاغها بديع بوقلو - «لعل الصوت أن يبدو كما لو كان صدى المعني»^(٦) على الكنايف الصوتية للألفاظ قلبي يحيونها فأفوس وحيد الطويلة في مجموعته - سوف تكتسب أبعادا تؤكد خاصيات جوهرية في البنية الإيقاعية. أهمها تقسيم الجمالي إلى وحدات تشطيرية أكثر كلما كان هناك وحدات تتصل إلى بنية تركيبية تهني لقائنا التام والتركيب من ما يبدو تحفظي الأولي منطقيا. فعمل فني يضم كل هذه التقنيات لا يمكن بحال أن يكون بكثرة أعمال صاحبه وإن كان لاجتن كثير أحسن فاض به الكليل انظر ماذا يقول مثلا في قصة از غزل «وانت لست سوى المساحك المتعاضد» بين نني للعين ولبال الربوب. لا أن ترشف الشاي والعاشق راحة النعناع» وفي قصة شاي مر أطلقت نعمة من قبضة الأغنياء/ حط البحر أمامي أطلق أصواتا عرجاء بما يكفي لتنبهني. وفي الدنية «بائع

الكتب في الزاوية يبيع الكتب والكتب «ألم» وبالتالي فإنه إذا كان الشعر يستجيب لقاعدة التوازي «الصوت - دلالة» - فإن لفظ وحيد الطويلة يميل إلى تجانس الكلمات التي تنتمي إلى قطا واحد.

إنها بعض السمات الأسلوبية التي تلحظ منها حرصا خاصا من جانب مبدعا تجاه الألفاظ التي كانت شائعة الشائع سواء على المستوى الفردي أو التركيبي - تركيب الجمل - غير أن هذا الحرص تمثل على المستوى التركيبي بصورة أكبر مما هو عليه على مستوى اللفظ القدر. ولذلك نقل الألفاظ في تجانب مستمر. ومن نتائج هذا التجانس تشع قيمتها وتنظم في دلالتها. فلا تتعدد أبعاد اللفظ إلا من خلال علاقات التجانب مع غيره. ومع هذا الخلق تكثر ذبذبات الإيقاع وتتعدد ألوان الشكل فمثل حساسية النصوص النفسية واللغوية مزاجية - في شاعرية بين لاء والشار والظل - مؤكدة أن الحقائق الصغرى هي تلك التي جاءت نسيها إلى صدقها فيلخص وحيد الطويلة برأيه مفتضا إلى حيرته. وليجس من عاينته القصص / القصيدة ما ينفع به ذاته. دون أن يتأثر في المستقبل القريب عن الرواية / القصيدة أيضا مع صوبتها. وليضع الحيلة من المعاني الجميلة ما يلهمها بالخيال والحب والتبشيع مختلفين مع في النهاية بصور مجموعته القصصية عن مركز الحضارة العربية. ولتسليم ثانية فإن في الأرض من نهجها ما يكفي لينقل قلبنا. صدقنا قول الشاعر الأمريكي ويلمز «أحتل نفسي واتخذ نفسي / وكل ما أريه أنا عليك أن تدعي / لأن كل ذرة تنتمي إلي» تنتمي إليك.

الراجع

- ١ - محمد محمود عمارة - عن: مباحث لفظة الشعر - حيد الكتاب - القاهرة - ١٩٩٥
- ٢ - محمد الرفاعي - عربة اسمها السر - مطبات للانتشار مطبات - حيد الكتاب - القاهرة - ١٩٩٧
- ٣ - من حسن الباب - سيات العاشق في الشعر العربي المعاصر - دراسات أدبية - حيد الكتاب - القاهرة - ١٩٩٧
- ٤ - رشار ريشي - فن القصص القصيرة - مكتبة الانجلو العربية - القاهرة - ١٩٩٥
- ٥ - هنري دالاي توماس - أسرار الكلي - ترجمة شمن توبية - عن الكتاب العربي - ١٩٩٦
- ٦ - صلاح جلال - بعض الفكر - دراسات في الفن والادب - د. هادي ابراهيم - حيد الكتاب - القاهرة - ١٩٩٨
- ٧ - جليل جليل - الفصحى بين السلافة العربية والسمات العربية - دراسات أدبية - حيد الكتاب - القاهرة - ١٩٩٨
- ٨ - رونالد داي - الحكمة والحزن والعشق - سيرة طيب عيسى - حيد الكتاب - حيد الكتاب - حيد الكتاب - ٢٠٠٠
- ٩ - سيرة عيسى العربي - حيد الكتاب في شعر أي شاعر - دراسات أدبية - حيد الكتاب - ١٩٩٧
- ١٠ - مذكرات كازانزركي - ترجمة محمود عدوان دار ابن الرشد للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٨٠

صورة شخصية مهربة لحمد شكري برج تولستوي

* المهدي أخريف *

بشقيقه، منذ أكثر من عشرين عاما، على قمة عمارة تولستوي، حيث مازال يواصل لعنة العيش بنفس الطقوس المتعربة المتفردة، بشقيقه تلك كفا تلوذ في ملجئه هو، أول النهار أو أول الليل، من منتصف النهار إلى آخر الليل، تصعد الدرج المئة والعشرين بخفة الخفافيش حتى الطابق الخامس كيما تنقرغ لشغفنا المشترك بالأدب؛ إبداعا واستمعا، ولشغفنا الدؤوب بأسئلة المعرفة وأسئلة الحياة.

على نغمات «بحيرة البجع» أحيانا، مع مامع النبيذ ترتجل الحفلات المألوفة تنكاش، نألف وتختلف، نسترجع الحلائق والأحداث، نسخر من زناية الأيام وبلاهة الأناس، نراجع الأفكار والتجارب الأدبية والفلسفية.. تنسك دون رقيب في دروب الأدب البعيدة والقربية.. نتشاهد الأشعار.. كنا نتشاهد الأشعار باستمرار، سواء تلك التي اكبتها أو التي نفضلها أو نترجمها عن الأسبانية.

في هذه الشقة بالذات نتشاهدنا أشعار لوركا وأليكسندري، غيبن وكفاي، رامبو وهولارلين، المياب وسعدى يوسف..

وفيها أيضا استمعنا، في الأماسي المظطرة الطويلة، نصوص الحيوان والبعلاء، الأغاني والحماسة، أشعار المتنبئ والمصري، النفري وأبي نواس، الشعراء الترويساور، الصمعيالك، ومجان العصر العباسي الأول واحدًا واحدًا.

وفي هذه الشقة تلا شكري على مسمعي موصول «الخبز الحافي» بعنوانها الأول «أعوام الجوع». قيل أن تصدر في ترجمتها الفرنسية التي كانت شاهدا على بعض مراحل انحازها من قبل الطاهر بنجلون بصحبة شكري في صالون مدام بورط نهاية السبعينات.

قارة شكري الألبعة هذه (التعبير

* شاعر من المغرب

من قلم الكتابة الأول.. ضحكته الصريحة وهو يراقص مدام كريستينا صاحبة حانة «جان دارك» في بداية الستينات. صورته مع الكتاب المغاربة.. مع محمد برادة، مع زغزاف، مع محمد عز الدين التازي.. شكري واقفا على مائدة النبيذ في سطحية فندق الشجرة.. شكري محاطا بست معجبات في مرقص «بياتريس».. شكري منحنيا بخشوع لحام.. ترويس على توقيع بأناملها الماهرة المقطع الأخير من «الدانوب الأزرق» نظيرة شكري الصقرية مخترقة جدار الصورة الملقة في وجه البيت.. أشرطة الموسيقى الكلاسيكية والمدينة الغربية والشرقية.. أمهات الأشرطة المختارة بعناية العارف التفتوح.. صورته المصغرة على طاولة الكتابة، صورته وهو يتأمل رجلى البحر، وهو يستلقي، وهو يتأمل، وهو يتأمل من وجع الأيام.. أوراق البشرة على السرير الأزرق.. مسودة «السوق الداخلي» آخر الصفحات من قصة «التابوت» تتلفف إلى الظهور من خلف أريكة الأثاث.. صفحات مكشوفة تماما من «أنشيد المالدورور» تشرتب بسطورها الأصلية من أحد رفوف الكتب العربية.. قصيدة «الغراب» غراب «إدغار يوه» شخصيا على خزانة الشراب يقي بلا حراك.. أنامل تشايكوفسكي تنقر عن بعد أوتار وزمن الأخطاء، برقة مستفزة.. أخيرا.. أخيرا صوت اسمهان يرجف الأزمنة المزدحمة من غرفة البقطة حتى مضجع الأحلام.

أمس

سألني يونس: ما الذي يجمع شكري وجان جوني؟ لماذا كلما وقفت على اسم الأول تذكرت الثاني، وكلما مررت بالثاني تذكرت الأول؟

تبدو الفوارق عديدة أكيدة، إن على مستوى الكتابة أو على مستوى الحياة.

يبد أن وجوه التقارب بادية جدا للجان كلاهما طرق مغامرة الكتابة من باب التحدي وإثبات الذات كلاهما خبر بقسوة تجارب النبت والأصضاء والغلاب..

في السجن بدأ جوني مسيرة الكاتب فنسج في وقت وجيز في انتزاع اعتراف



محمد شكري يتوسط محمد برادة والمهدي أخريف (١٩٨٢)

هاربا من ذاته يعيش
باحثا عن ذاته بين جدران هذا
السمجن
الرجيب المدعو حياة
المانخوليا تقود خطاه نحو فضاءات
حاناته
السمج تارة
وتارة يملده الخواء، خواء
الاحساس بالعالم
يحيا شكري الوجود اليومي بسخاء
وافراط، يهب ذاته لحالم الظاهر بمفاجآت
واكراهاته. لقد اختار منذ البدء هذه العلاقة
المتبادلة بينه وبين الأشياء والأخرين جاعلا
منها وجاعلة منه ينبوع الكتابة ومادتها..
عالم التجريدات والمقولات الذهنية لا يستثير
شكري ولا يعني.. كتاباته موصولة مباشرة
بحيائه المفوسسة، بخبراته الحسية
الحواسية لكنه مع ذلك أربما بسبب ذلك،
يبدو شديد التيقظ تجاه موقعه المنفرد من
الزخم المعيشي الذي يستغرقه، محتفظا
بالمسافة اللازمة، بمسافة الكاتب الراشي،
بمسافة الوزن والمرمي للأوضاع وتجارب
الوضاعة الانسانية.
إن الشخص البوهيمي اللامبالي الذي
نلتقي به في مقهى رمبرانت أو نراه في
الشارع ليس بمحمد شكري البتة وإنما هو
قناعه، قناعه الحقيقي الذي خدعنا ودع

الشحور الابيض، نشرت فصوله في
جريدة الشرق الاوسط منذ أشهر مضت.
لذلك عندما هجمت الشهرة على
شكري مع مطلع الثمانينات استطاع
الصمود في وجه اغراءاتها ومنزلقاتها
محافظا - رغم بعض الطبات والازيادات
المنقطعة - على الاستمرارية في الكتابة
والنشر بإيقاع منظم، وخطوات متزنة
محسوبة، بل وتمكن من تطوير أسلوبه
وتقنياته من كتاب الى آخر: من «مجنون
الورد» حتى «بول بولز وعزلة طنجية»
مورا به الخبز المائي» و«السوق الداخلي»
ب «الخيمة» و«السعادة» وصولا الى «من
الخطاه» .. وهكذا تحولت الشهرة التي
بوأتها مكانة الصدارة بين الكتاب المغاربة
والعرب (يستلني نجيب محفوظ بالطبع)
من حيث المقروئية والانتشار. تحولت الى
محفز دائم لديه للشعور بالمسؤولية تجاه
وضعه ككاتب.. اعرف جيدا أن نمط العيش
الذي اختاره شكري يمنع الانقطاع بوجود
ميول بوهيمية مستحكمة لديه وحتى
بالتحلل المستديم من أي ضرب من ضروب
المسؤولية غير أنني اعرف جيدا بالمقابل أن
ظهور شكري المفرط على مسرح المصحف
اليومي وصورة الكاتب الخارجي زيادة
على اللزوم، تلك التي يقدمها عن نفسه،
ليست سوى شكل من أشكال الترمويه
والخداع.

المجتمع «الراقي» بمكانته.
وفي الخامسة والعشرين بدأ شكري
رحلة الكتابة وتمكن في زمن وجيز أيضا من
شق طريقه الأدبي بنجاح في المغرب والشرق
أولا، ثم في الغرب الأوروبي والأمريكي فيما
بعد.

كلامها أيضا مثل نموذج المتعرد على
المواضعات والقيم وعلى سائر صيغ
الترويض والتكيف الاجتماعية.
لكن هل يصح اعتبار جان جونييه،
بمثابة أب روجي لشكري؟ هل يصح اعتباره
قدوة عليه؟ ربما، إلى حد معين بيد أن ما لا
ينبغي أن يغيب عن الأذهان هو أن شكري
متعرد أبدي ومن ثم لا بد أن يظل متعهده على
القُدَى والمثل في الأدب والحياة على السواء.

حيثما ظهر «الخبز المائي» في الفرنسية
وحقق ما حقق من ذبوع وصيت، لم يكن
شكري كاتباً تكسرة أو مبتدئا.. كان صيت
سيرته الذاتية تلك قد ذاع في الولايات المتحدة
الأمريكية منذ مطلع السبعينات ومن خلال
الترجمة التي أعدها بول بولز، بل انتهى
الامر وقبل نهاية العقد المذكور الى إقرار
تدريسيها في أكثر من جامعة أمريكية. وفي
الوقت نفسه تقريبا، كان القراء الأمريكيون
على موعد مع مختارات من قصصه القصيرة
مترجمة الى لغة فولكنر، فضلا عن ترجمات
محدودة الى الإيطالية والبرتغالية
والاسبانية.

أما على الصعيد العربي فقد كان اسم
محمد شكري معروفا في الأوساط الأدبية
العربية والشرقية، من خلال القصص
والمقالات التي دأب على نشرها في الملاحق
الثقافية الوطنية، ثم في مجلة «الأدباء»
البيروتية الداعية الصيت ليامتد، بدون أن
نغفل الإشارة الى القراءة المطولة التي
نشرها على امتداد خمسة أعوام متعاقبة من
الجلد المذكورة تحت عنوان «تجربتي
الأدبية»، وهي القسرة التي دلت على
اطلاعه الجيد على الأدب الغربي الحديث..
ولسوف تظهر قريبا منقحة ومزينة في
كتاب يحمل عنوانا جديدا «غوايات

نفسه ، ذلك أن أشكري الأصلي (إن كان ثمة أصل) قد أجاد التخفي داخل ذاته المحصنة مثل حلزون مأكراً لا يمارس ظهوره إلا عندما ينسحب من عالم الآخرين ويستقر في برجه الأليف، برج نولستوي.

يقول الدكتور محمد بريدة متحدثاً عن عالم شكري في الدراسة القيمة التي قدم بها مجموعة «مجنون الورد» في طبعها الأولى في بيروت

خواف الحالات السبع والسبعين للذات بيت اللغة الضيق المحتل بوجود المهاترين والمفكرين، بالجلالين والمبتدئين والعراة .. انحصار المفردات واللغات وتشققها داخل بشر النفس.. بسياط الرغبات السحيقة الجهضة .. جراح الطفولة .. نداءات الهجرة الأولى نداء الهجرة الأخير وهو يلسارد بنوسطالجياه الفتاة جميع الأيام الداخلي.

هاربا من ذاته هاربا من ألقاصي الذاكرة هاربا من الزمن هاربا من رتبة النظام ومن حماقة الفوضى

محتما من النقيض بالنقيض ومحتفلا على الدوام بطريقته المتوترة بالخراب الجميل للعالم

في تلك اللحظات المطبوعة بعراك الباطن /الظاهر/ الرغبة/ الموت، التورثرة /الصمت، العزلة المصمتة وسط الصخب الأقمصي في تلك اللحظات بالذات تتخلق حالات الكتابة تمهيدا لهذه مؤقته مع الذات والأشياء، تشرب خيوط سرد متوترة، وتلتقط رؤى وتناصت غائمة في سديم الخواء

«على العكس من معظم كتابنا الآخرين، تعلم محمد شكري لغة الأشياء العارية الفاسية ، قبل أن يتعلم الكلمات والمعبرة لذلك تظل حياته اليومية هي الأساس ، وتدعو الكتابة بالنسبة إليه إيماناً جريئاً يرفض أن يجعل منه قناعاً للتجميل أو مطية

للارتقاء في السلم الاجتماعي».

وبالفعل فإن شكري يكتب ذاته ، يستعصي ويستعيد الحيوات والتفاصيل التي عاش ، إما عبر سرد صارم ومباشر وعار قوي ومقنع في الآن نفسه على نحو ما فعل في «الخيز الحافي» ولما يتجريب تقنيات السرد المتقطع والانفاس الشعرية والتضامات والخلاصات الحكيم بدون أي تنازل فيما يتعلق بالرؤية النقدية للذات والآخرين. مثمناً نجد في «زمن الأخطاء» ، ولما يتجريب التحليل السيكولوجي وتشخيص المفارقات السلوكية وبراعة النقد والباروديا للبيئة والملغة كما في كتابه : «بول بولز وعزلة طنجة» .

وحسب في قصصه القصيرة ، ما نشر منها وما لم ينشر بعد، نجد ذات شكري حاضرة باعتبارها الرجح الرئيسي والمباشر للسرد والتوليفات النصية، بالرغم من تنوع النماذج والمواقف المرصودة فيها، وتعدد اللقطات وزوايا النظر السردية.

لكن شكري إذ يكتب ذاته ، يكتب الآخرين ، الآخرين المتبوين والمهمشين ، كما أشار محمد بريدة ونقاد آخرون. بل لساناً نغالي إذا قلنا بأنه يكتب ذواتنا جميعاً ، بمعنى من المعاني ، حينما ينسحب في النفاذ إلى تلك الجوار المشتركة والمصممة من المعاناة الإنسانية.

وهو يكتب ذاته محتقلاً بالحسي يكتب العالم من حوله أيضاً . يحرر الرغبات من سجنها المصطنع، يسمي الأشياء بأسمائها الطليقة، يخلف الوقائع بفلافل شفافنة من متخيلة الأسيان، يشعرن السرد، ويدقق في مسألة استخدام الكلمات ، شغوف بايجاد صيغ واشتقاقات مبتكرة تضفي المزيد من التخصيص على كتابه من أجل غاية واحدة ووحيدة من أجل تحويل كل هذا المخضر المدسوس في الذاكرة والعظام، من المعاناة والتعاسة ومن قيع العالم إلى مادة أدبية إلى فن مقنع ومقلق، فن يحقق الصمسة المخلقة المحررة من جهة، والمتعة الجمالية من جهة ثانية.. لنقل بأن الأمر يتعلق في الوقائع بنفس ذلك المعسي الذي نطرق له بولدر جيداً ثم جاء لوتريامون فجسده

بأعلى المستويات في «اناضيد المالدورور» ، إنه تحويل القيع إلى جمال أو بالأحرى تجميل القيع ، سبباً.. تحويل نثر الحياة الرديء إلى شكل شعري أو مشعرن ، لا يتزين السقاسع وتغليف الجراح بالمساحيق، وإنما بالعكس بتسليط الضوء كاشفة قاسية على مناطق «العطب» والبؤس والمعاناة سواء تعلق الأمر بحياته الخاصة أو بحياة الآخرين من حوله.. ذلك أن «استراتيجية التجربة الأدبية لديه، إن صرح الحديث عن استراتيجيات في التجارب الأدبية» ، إنما تكمن في إبراز المغيبيات من الأفعال والسلوكيات ، والرغبات والأهلام والتخيلات الشاوية في الحدائق السرية للنفس بواسطة السرد العاري، المدجج بإيقاع الذات المكتبة على جسد النصوص. تجميل القيع إذن مسا هو إلا مكر الصنعة وبراءتها معا، صنعة الكتابة، نسخها الجسد عند شعري من خلال إيقاع شديد التخصص والموسمية .. انه هو الذي يمثل العنصر الحاسم الناطم لحيوية فعل الكتابة وقوتها.. إيقاع الكتابة المشتركة هو ذلك التدفق الجارف والموشق للمحكيات .. تيار الباطن هو وقد تحكم في ناصية السرد والوصف والتداعيات ، وإليه قبل غيره، أعز وأصاله تجربة شكري الأدبية ومقاومتها لامتحانات البقاء والتجدد التي لا ترحم.

نحية أولى

ونحية أخيرة إلى محمد شكري في طيراته الأخيرة إلى مصر واقفاً على قبر أسهمان أراه، سيهتدي إليه بحدس العاشق التائه، سيرشه بوابل من زهر النارنج وعند قدمي أبي أهول تحت الشفق المهيب سيرد إليه سيرد إلى العالم ضحكته الجوفاء.

القدس مدينة كونية

ليانة يسدر *

لا يمكننا تذكر أسماء المفكرين والعلماء والكتّاب الذين تفخر بهم الحضارة العربية في مراحلها الذهبية مثل ابن رشد وابن النفيس والبروني وابن حزم الأندلسي دون أن يتبادر إلى أذهاننا بأنهم رواد فكرة «الكونية». ففي تلك الإمبراطورية الإسلامية الشاسعة التي امتدت إليها الثقافة العربية، كان المزيج الحاصل يتمثل في الانتماء لمفهوم العالم المتحد، وللمعنى التبادلي بين المركز والأطراف. ولا يصيبنا الاستغراب حين نعلم أن الخليفة المأمون وعلماء كانوا يناقشون علوم الإغريق، فهو الحاكم الذي أرسل بعثة استكشاف علمي كي تقيس طول درجة من محيط الأرض، وبهذا توصل إلى قياس محيط الأرض كلها. ومن ثم فلم يكن غريباً أو مستبعداً في حقبة النهضة التي نتحدث عنها أن يحفظ الصوفي «تراث الفلك اليوناني الذي فقد في أوروبا مثل كتاب بطليموس، ثم يقوم بتطويره وتصحيح أخطائه في كتابه «صور الكواكب الثمانية والأربعين»، لكي يستند إلى كتابه هذا الفلك الحديث بأكمله.

القدس منذ أقدم العصور وحتى الآن مازالت هناك نفسية بشرية، وجماعات ثنية تتعاضد فيما بينها، وتحفظ بعضها وهناك مازالت حتى الآن أحياء وزوايا داخل المدينة القديمة خاصة بالأقلاق، والأرمين، والسريين، والمغاربة واليونان، والشعر الشيخ-غفر من وجهة النظر التاريخية فيجب أن نستطيع شعوب الأرض كلها إنداء أملاك هذه المدينة إذ أنها جدياً مرت عليها، وأقامت فيها معابدها من المنيين والبابليين إلى الأرمين والروسلان. لأنها بقيت دائماً وأبداً مدينة للجميع لأن كل من فيها كانوا ينصرون داخل بوتقتها الكونية الرحبة بجميع البشر على اختلاف هوياتهم، وهذا ما يجري تغييره كلياً الآن بدءاً من الفترة التي أعقب ضم إسرائيل لها.

الامتزاج الثقافي وتبادل التأثيرات:

لا يمكن لشعب أن يضع إلى امتزاج الثقافات بمعناها الكوني أن لم يضمن إلى فترة ثقافته وجذارتها على البقاء. لقد انتمى الفلسطينيون إلى محيط ثقافي عربي تبادلوا فيه التأثير والتأثير... كما انفتحوا على حضارات الغرب وفنونه في العشرينات والثلاثينات بحكم موقع فلسطين الاستراتيجي والجغرافي ووقوعها على الحافة الغربية لآسيا مع تخوم البحر المتوسط الذي يفصلها عن أوروبا. ومن يراجع سجل الحداثة الفنية والثقافية المنفحة والحسبة في العشرينات والثلاثينات يتكشف ذلك المزيج الثقافي والعصائري الفريد الذي تجسد في القدس بوصفها مدينة يمكن إقامة العبادة لكافة الأديان السماوية. ليس هنا وحده بل أن وسائل الإنتاج الثقافي للفنية المتقدمة غالباً في المدارس والمعاهد والمكتبات لجميع الطوائف والأديان تواجدها هنا بكثافة عالية فيها. وحتى الآن لم يتوانوا أن يجد زوايا خاصة بالبحث والدراسة تابعة لشعوب آسيوية أو أفريقية. كما أن التمرکزات الثقافية لشعوب الأوروبية عديدة

ان ازدهار الحضارة العربية تاريخياً اشتعل على ذلك البعد الكوني الذي كان يتقبل وسماحة وترحاب كل المنتجات الثقافية السالفة لجميع الأمم والحضارات، ويضمها ويرجعها في سياق حضارة التنوع. ولم يبد مفهوم التسامح والقبول إلا في عصور الانحطاط التي أعقبت غزوات الصليبيين والفرسان الذين أرادت فتاوله لدى استئثار مستقبل الكونية، في الشرق الأوسط وذلك تحديداً عن طريق مدينة القدس.

تعمين القدس بوصفي كاتبة فلسطينية ولدت وعشت في رحابها، وتحدثت من خلالها هويتي الأولى ككتيبة لمدينة كونية رغم المنافي الكثيرة التي طفت بها قبل عروستي إلى فلسطين. ولأنني كاتبة أيضاً فلنأخذ الفصل المتصلص مع الفن الفكرة العنصرية لا علاتها مع المجتمع والهويات المتنوعة. محاولة استكشاف أزمة هذه الجماعات والقبائل هوياتها، إن أريد سرد وصفي بسيط لما تركت المدينة عليه، وما عدت لأجد مطبوعاً ميسراً تحت ظروف الاحتلال الإسرائيلي يقرب الفكرة الواضحة لما يمكن أن يحتويه معنى الكونية فيجمع البشر على أساس عالي دون أن يصنع هوياتهم الأثنية. ولما يمكن أن يحصل من تشوهات وتداولات تنسب إلى معان أيديولوجية وعنصرية أخرى.

ففي تلك المدينة التي تقسمها الأديان السلالة، تلمعت وبحث تلك الدروس البديعية التي تقدمها للن كونية لمن ينشأون فيها، لا وهي الانتماء للمزيج الاجتماعي والثقافي والبيعي الذي يضمه الكل. هنا الانتماء يصير جزءاً من الكيان للمعربي والسوريي الناس في حياتهم اليومية. ففي

خلا روائية وكاتبة من فلسطين

وجدت فيها دفناً دون أية عوائل أو مشكلات والذكر أنني في طفولتي وخلال دراستي الرحلة الاعيادية في المدرسة كان يراكبي وزيلاي في مدرسة دنار اللفل العربي أبناء شهباء دير ياسين، المدرسة على يد معطة اللبنة، ثم الذهاب لحضور كونشرتو لوشيان و تشايكوفسكي في مركز ثقافي أوروبي، ثم استعارة الكتب ومشاهدة الأفلام في مكتبة للمركز الثقافي الأمريكي، ثم الاستماع بأغانيات مصرية تتلوها أغاني لطيفة من الأناعة المحلية دون أن يثير هذا المزج أي بادرة تعجب من أهلنا. كما أنه كان يمكن لنا كفتيات من بيئة إسلامية تبادل وضع سنابل الصليان الذهبية كطية على صدورنا، كنزه اعتيادي ومألوف مثلاً تدخل صاحبنا المسحبات أيضاً نماذج ذهبية مصغرة من القرن في عودنا القديمة، ولم يكن يصيبنا أي نوع من الإحتراق حين نشارك بعضنا الأعياد برغم عدد طوائفنا ومثلاً، بل إن أفضل مدارس فلسطين كانت هي مدارس الرهبان والأبيرة، وهي التي خرجت الكثير من الشخصيات الفلسطينية من المسلمين أو المسيحيين. كما أن التجار اليهود كانوا يعلون سوريا مع التجار العرب دون أي ضغينة أو مشاكل كما سمعت من جميع الفلسطينيين الذين عاشوا فترة ما قبل نشوء إسرائيل. واستمع القول بالنسبة قضيت جزءاً من طفولتي في قلب القدس القديمة حيث تسمى في دالها الامتزاج والقاء مع ثقافات أخرى كانت تؤثر حين حولي وليس في قلبي. ولم يكن هناك أي خوف على ضياع هويتنا الثقافية حين كنا نأخذ الأعلام والأحذية. أو نعيش أعياد الطوائف المسيحية المحيطة به. أو ننتمى في السابيل غربية من الجيش أو الجاس. كان ذلك يعادل جو المدينة التي تسكنها جماعات بشرية لأسان كنسكتها أسماء طائفة عليها. هناك حارة النصراري وحارات الأرمين وحارة المغاربة الخ. ولا يوفر ذلك أية ميزة لمن يقطنون فيها سوى أنه ينتمي إلى مدينة عظيمة كالتي نجتمع سكتها وتضم أعلامهم البسيطة أو الكبيرة تحت جناحها. وحين كان المرء يجرى في أسواقها فإنه كان يرى تقسيم الأسواق التراثي التقليدي، هناك سوق الطارئين حيث نباح المشاش والوصفات الطيبة، وهناك سوق الطنطنين حيث أنواع الأقمشة المتنوعة، الخ. وفي داخل السوق المنسوق البوب حيث تمشا البضاعة المعروضة كاسور ماركوت غربي بالتسوق الجمالي المنظم بمزيج الألوان المتناسق القدس وأهلها لم يكن أبداً في سياق التطور الطبيعي لمدينة كونية تعيد إنتاج نفسها وعلاقتها بالشرق متعددي الهوية فيعيشون فيها.

مجتمعات غربية وهوية قسرية:

عندما ضمت إسرائيل القدس بقوة السلاح كانت هناك تقطن: أولها: أن القانون الدولي يثبت أن ضم القدس غير قانوني، والثانية هو موضوع تعامل الحاكم الإسرائيلي مع

205

هل تتحمل الجامعات العربية مزيداً من الاختراقات؟!

طيب تزييني *

- ١ -

لم يعد خافياً على الباحث ما وصلت إليه الجامعات العربية، في إجمالها وعمومها، من انحطاط علمي أكاديمي وأخلاقي، فلقد أخذت مظاهر هذا الانحطاط تفصح عن نفسها يوماً بعد يوم، أي مع بروز «المرحلة النقطة» التي اقترنت بسهولة مالية متدفقة إلى خزانات النظم العربية المعنية وبظهور عقدمات كبرى لمجتمع استهلاكي يستهلك ما لا ينتج من الحاجيات التي لا تنتمي إلى التطور الداخلي الاقتصادي والأخلاقي والجماعي للمجتمع العربي.

ونضيف إلى ذلك ما رافق المرحلة النقطة المذكورة من إفسار للطبقات والفئات الشعبية، ضمنها المعلمون والأساتذة والكتّاب والمثقفون العلماء والفنانون. وبدأ بيد مع ذلك، أخذت تظهر أشكال متعاطلة من الفساد والإفساد تبدأ بالوادع ولا تنتهي، ومعها يشكّل خاص البعرة أو الاتجار بها وتعميم المخدرات والرشوة والفسوصية، إلى الجاه السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي وغيره. وفي هذه الحال، لم يكن يوسع الجامعات أن تبقى بعيداً عن ذلك كله، خصوصاً وأن عملية اختراق واسعة النطاق أخذت تخضع لها من ثلاثة مواقع رئيسية: الموقع الأول يبرز من خلال انتزاع الاستقلالية العلمية والأكاديمية للجامعات المعنية من قبل المؤسسات والكتّاب والأجهزة المنوطة بها مسؤوليّة تنظيمها والتخطيط لها وتمويلها، وفي سياق ذلك راحت جموع من «الأساتذة» تقنم الحرم الجامعي دون أن تكون لديها الامكانيات الضرورية للعمل العلمي الجامعي، مكتفية بذلك ببطاقات الدعم التي تحصل عليها من خارج الجامعة، أي من تلك المؤسسات والكتّاب والأجهزة، وكان ذلك كليلاً يتدبر الحياة الجامعية (حرية البحث والاستقلالية الفكرية والتفرغ للبحث ونساقط الأخلاقية الجامعية) وباختزال النماذج والمواد الجامعية إلى خطاطات لا تضمن ولا تشجع. أما الموقع الثاني لمعنى اختراق الجامعات العربية فيظهر من خلال الهجرات الفردية

* مفكر من سوريا.

والتهزل والتصدع. أما ما أخذ يتلاحق عن هذا الصعيد منذ السنوات الماضية فقد تكفل بتسديد ضربة عميقة ومكحكة إلى المؤسسات الجامعية العربية، بجلها وإجمالها.

لقد آتت تلك الضربة عنيفة ومثيرة لجموعة من التضاؤلات والمفارقات والأحراجات من قبل منظمات أكاديمية وثقافية دولية راحت تشكك بمصداقية شهادات وثائق جامعية عربية. وقد أخذ باحثون وسياسيون يلاحظون أن عهد الجامعات العربية راح يتراجع لصالح عهد من عقلية هائلة على صعيد بناء القصور والفيلات والفاليات والمزارع وأمتلاك سيارات متخاطلة من المال معظمها يهرب إلى الخارج من قبل فئات طفيلية تعلن نغمي الطغ والتمنع لصالح جشع شرس أمتلاك كل شيء. وهذا ما انعكس بقوة على المصادر المالية لميزانيات الجامعات والبحث العلمي، حيث هبطت نسبها إلى درجات قياسية مرعبة

وهنا، أخذ الأستاذ الجامعي يظهر كضحية قد تكون أليسة للانقراض فهذا الأستاذ الذي بدأت الأرض تهتز تحت قدميه بسبب مأساته الاقتصادية وكرامته الجامعية المهدورة، راح يدفع دفعا بسلطانه أن يضيف إلى عمله «الجامعي»، المستباح نشاطين اثنين، واحداً يتمثل في تحويل الامتحانات الجامعية ونتائجها إلى بازار يقوم مبدؤه عن أن النجاح «مشروط» بالحصول على «مقابل» يكتسب اسم «التسعة». أما النشاط الثاني فيبرز على صعيد الحياة الاقتصادية الطاحنة خارج الجامعة، وذلك بأشكال متعددة ومفتوحة، العمل سائق سيارة أجرة أو كتاجر مهربات أو الدخول في منافسة العمل في مكتب تجاري أو مطعم أو فندق.

وفي هذا وذاك، تتحول طرائق العمل الجامعي إلى أدوات رثّة تفرّج طلاباً وطالبات علاقتههم الأساسية تتدعم مع نصوص تدل عليهم إملاء، بحيث تجد نفسك أمام كتل من محقق الكتب والنصوص، يقدمها لهم أساتذة غير متفرغين دون جهد بحثي إبداعي، وتكتشف في سياق ذلك أن الهيئة الأكاديمية للجامعات المعنية تفقد شيئاً فشيئاً اهتمامها بحقل البحث والانتاج العلمي أو لا ولاحتياجات المجتمع العربي ثانياً. ومن ثم تتحول تلك الأخيرة إلى عبء ضاغط على المجتمع المذكور اقتصادياً ومعرفياً وأخلاقياً.

والجامعية لكل متسعة من الأساتذة إلى جامعات تكفل لهم الكفالة المالية والكرامة الاجتماعية، لكن المشكلة تتفاقم مع تضيق احتمالات تلك الهجرة لأسباب سياسية أو اقتصادية (الآزمت الاقتصادية التي تقع فيها البلدان صاحبة العلاقة كما يحدث في بعض بلدان الخليج، أو أيديولوجية عقيدية (الأيديولوجيات التي يجعلها الأساتذة أصحاب العلاقة).

وأخيراً الموقع الثالث ويبرز من خلال لجوء أعداد متزايدة من الأساتذة والمؤسسات الجامعية لبيع أسئلة الامتحانات ومنح الدرجات العلمية مقابل «دعائيات»، من الهدايا أو المال أو - كذكك - المناصب.

- ٢ -

ومن الجدير بالذكر أن المجتمع العربي، في معظم أقطاره وفي مرحلة ما بعد الاستقلال، واجه صعوبات كبرى حيال البناء التأسيسي الجامعي، فالعجربة حديثة عسوماً وإجمالاً، أما هذه الصعوبات فقد ظهرت خصوصاً في المسائل الأربع التالية: تأسيس الهيكلية التنظيمية والمالية، والبنية العلمية الأكاديمية والمنظومة الجامعية الأخلاقية، وأخيراً الموقع من النظام السياسي القائم. ويمكن القول، بكثير من الوضوح الواقعي المهيمن، بأن تلك المسائل لم تجد حلاً دقيقاً وشاملاً وذا بعد استراتيجي. فهي لم تكن بعيدة عن الاختراقات من كل صوب وحجب، فطلعت مغلقة ومفتوحة على كم هائل من احتمالات التراجع

في ذكرى عبد الحكيم قاسم: سبع سنوات على وقوع الجمل

عبد الحكيم حيدر *

هذا الدرويش، هذا الكتابي والحبة اللين كعود حينها تهب نسمات روحه، والشامخ كجمل حمل على أبحاله إن غزرت له شاردة. كيف انكسر كيف انكسر هذا الدرويش وهو فوق جملة، وكيف خافته الرياح هذا الحذاء الذي نبق على ركبته خمسين عاماً باحزانه، نبق على ركبته من أجل جمال صنعة، فصار أخرج في آخر الرحلة، فعافته الجميلة، وراه جملة، فانكسر، هو الدرويش، وهو الحذاء الأعرج، وهو الجمل وهو الجمال، وهو الحكاية، وهو عطرها. الكاتب عطر الحكاية، وعبد الحكيم كان عطر البلتا وحكايتها وجمالها ودرويشها. فكيف هل على عطره وأنا هنا بين الجبال. عله جاد على بالزيارة كي يكون أنيسي. لا يسيل دمعي أحد أحب الناس - في الكتابة - سوى عبد الحكيم قاسم كأنه أبي الأكثر جمالا والأكثر حنواً والذي يموت قبل تشاركنا في حفدي وتشاركنا في جماله. كم عدد جمالك يا عبد الحكيم يا ميت. لا تحصى جمال باسمه وتعبر الفترات بلا حزنه لأن شكايته من أذى صاحب. تحمل موابيلها على ظهورها، ولا تتعب لحقاد الصمصوم. فقط تركن هوادجها ما بين الزروع وتشر بدعماً في فعل الخير. وصعد الأذن على المحارم في الهولج بالصنود، وقد تموت راضية، كمعية عبد الحكيم وكتابه أيضاً، ولكنها جمال لا تدفن ولا تقبر، فكل يوم تهب علينا بظهورها كبسمته حينما يأتيك هاشا إليك حتى وهو في غير عرجه، وما هو يوجد على بالزيارة حتى وهو ميت.

الماء، الزرع، الحكاية، الماء، واصل الود. البيت الماء وهو في الزير تنسرب من روحه بعض روحه في إنساء صغير تحت الزير وحكايات الدرويش على الحمص، والوت، والصباح، والود، في انقطاعه ووصاله كان عبد الحكيم عينه على كل تلك الأشياء حتى بعد أن بق على رجليه بسفداته خمسين عاماً كي يجود صنفه حبة الكائنات لبعضها ما بين زندي الليل الصغيرين في طمي الدلتا، حتى صار أخرج على الأسفلت ولا يكف أبداً عن الفناء حتى قاسمتني وحدي بعد سبع سنين وأنا بين جبلين ففتم وصل الود يا واصله - معي - في آخر مرة قبلتكم ولم أرك بعدها حتى زرتني بعد سبع سنين وأنا بين جبلين وليس معي حتى ابني الذي يشبهني وكأنه في انتظار جمالي كي يأخذها بعد موتي كما أخذت جمالك يا أكثر من أبي حنواً وجمالاً وعتاباً، مع أنني لم أبع جمل خالي، ولكنني كنت خجولاً من اللمة، فعانتبني على السلام.

كان قد عاتبني ملاناً لم تسلم على يا واد يا عبد الحكيم يوم حكاية الأفرو أسويي من شهرين يا غريت في الأهرام ولحنا نازلين على السلم^١. خجلت كما يجبل ابن أخت من خاله بعد أن باع جملاً كان قد أعداه له الخال في صباه. خجلت، فقيلني، وأوصلني كما حدد بالضبط حتى رصيف مقهى ريش، ثم مشى هو، ولم أراه ثانية حتى جاعني بعد سبع سنين بين جبلين، يوصل الود، ويسامعني في ذلك الجمل الذي كنت قد بعته - في خجلي - حينما رأيته بين الكبراء على سلم الأهرام، ولم أستطع - قل من خجلي أو تعفني يا حنزي - أن أسلم عليه، فعانتبني، فصرت كائنيت باع جملة أو جمل مودته، حتى انكسر من على جملة، فعالم الدرويش على الأرض، وتكررت قوابيرها، فظل العطر كما هو وظل سفداته خافراً في حديد أرض الكتابة مولداً بهيماً من الحبة يقيظ به خراب الأرواح ويكيد كل أن بمعني، فاقول له، أي جمالك عن جمالي يا خالي حتى لا تختلط الجمال، فلا يتركني يوصل وداده، حتى وهو ميت، حتى وأنا بين جبلين أرعى جمالي، بيكيدني بمعني وتخلط الجمال، فيختلط المصع - مني ومنه - دون أن أراه، يا الحكاية هذا الكتاب ذي الأطمار^٢ معي، حتى وأنا وحيد بين جبلين وليس معي أبني

* من تواريخ ذي الأطمار، قصة لعبد الحكيم قاسم كم كنت أتمنى أن يسرقها هي الأخرى يورفيس من جيب عبد الحكيم قاسم حتى تكمل فضيحتي في عقر داره، ولكنه قد قبل أن يسرقها، وكانت أرض الصمصوم من ذلك متناسياً أن عبد الحكيم قاسم سرق القصة من إشتاق ليمه الناس في السرق لا من الكتب، فكيف أبى أن يموت معها

* كاتب من مصر

ها هنا، نواجه العلاقة بين الأساس المادي الاقتصادي والمنظومة الفقيهية - العلمية عبر السؤال التالي: هل هذه العلاقة ذات طابع آلي (ميكانيكي) بحيث يرتبط العنصر التقني العلمي بالعنصر المادي الاقتصادي ارتباطاً مباشراً وقطعياً؛ سنلاحظ أن القول بأن تلك العلاقة ذات طابع آلي، يؤدي إلى قبول انضواء الأستاذ الجامعي لشروطه المالية الاقتصادية الملتزمة قبولاً غير مشروطاً بأخلاقية العلم والعمل الجامعي، حينذاك سنبرر ما يلجأ إليه أساتذة من بيع أسئلة موادهم الجامعية ونتائجها لطلاب يدفعون راضين أو صاغرين. ولكن الأمر ليس كذلك والأستاذ الذي يقره لا يفتقر ولا ولا يسمح عليه.

بيد أن معاقبة أساتذة من ذلك النمط ليس إلا حلاً بسيطاً للمشكلة، أما الحل الأعظم فيقوم على إعادة النظر في الجامعات بصورة جذرية وبأوجهها المختلفة: الاقتصادية، المالية، العلمية، الأكاديمية والأخلاقي والسياسي، ذلك لأن إبعاد هذا الحل سيحصل على إبقاء الأستاذ والطالب والمؤسسة الجامعية ضحية في أيدي مخبري الوطن بمرته. ومن ثم، فإن القيام بإصلاح جامعي شامل وعميق وذي بعد استراتيجي سيجعل للجامعات العربية دورها الكبير في إطار عملية المواجهة المعقدة للمشروع الصهيوني الإمبريالي العسوقي، أي في تشرخيل الأطر الطبقية الضرورية على أصعدة التنمية الاقتصادية والاجتماعية والتربوية والثقافية وكذلك - وهذا الآن هام جداً - على صعيد معركة التنوير الفكري العربي ضد الظلامية الاقتصادية والسياسية الرامته.

وقد يلاحظ أن مقومات العمل على تحقيق مثل ذلك الإصلاح الجامعي مرتهنة بإشاعة حوار ديموقراطي عقلاني في أوساط الجامعيين والسياسيين المعنيين حول شؤون هذا الإصلاح من باحل الجامعات ومن خارجها، حيث تكون قد وضعت المسألة على هذا النحو من التفكير، فإننا نكون قد كشفنا عن العلاقة الوثيقة بين الإصلاح المذكور وما تدعو إليه الطلائع العربية من مشروع نهوض عربي جديد. وبذلك تبرز الأسئلة الكبرى التي يطرحها مصير الجامعات العربية بمطابقة أسئلة تمس واحداً من أكبر التحديات التي يواجهها مشروع النهوض المذكور.

الحالات القصى

هي

لمحظة ميسلاد النص

* رشيدة الشارني

نصي مخادع كالكفر لأنه يحمل وهجا ليس له ، انعكس عليه فجأة شعاع مجهول فبدأ الحرف مضيقا بينما ظلت التهب من بعيد وكان قدرى ان انظر اعاني من كتلة النار تلك المقدوفة في اعماقي كلغة الالهة قديمة .

لم اقرر في يوم من الايام ان اصبح كاتبة برغم انني كنت مولعة بالمطالعة منذ حداثة سني وامارس فعل الكتابة بشكل مستمر.. ولكنني لم اكن افعل ذلك بدافع إعلان نفسي سيادة الاول بل لحاجة داخلية ملحة ومبهمة ، كما اني لم احاول نشر تلك «الحماقات» الاولى.. ربما يعود الامر الى تربيتي الصارمة حيث كان والدائي يعتبران البوح ضعفا والشكوى تقلل من قيمة الانسان.. والكتابة في تقديرى هي نوع من البوح والشكوى.. او ربما يعود الامر ايضا الى احساسى القوي بأن تلك الكتابات المبكرة تحتاج الى عنصر غامض واناسي وكان السؤال لا يفتك بلع على ويختر راسي: اي شيء يقصص نصي حتى يتحدى سذاجته ويكون ملتصقا لىدي؟

وبرغم هذه العلاقة المصيبة مع الحرف فإن الكتابة لم تكن تعنيها بالدرجة الأولى. كنت اعتقد ان الابد هو الذي يختار اصحابه في نهاية الامر. وان هناك نلحة لالهة مقدسة خلقت في انفس دون غيرهم وهي التي تحول لهم ممارسة فعل التأثير الساحر للكتابة.

كانت الحياة هي حاجسى الاولى وهي الذي للجوهر الذي تغريني مغامرة الكشف عن غوصه. كنت اشعر انني ملك الحياة وانتني انتني فيها قبل انتماني الى اي نظام آخر وكان بي دائما شوق شديد بغيرقني ندم الوجه الخلفي لها. نذرت نفسي للنبي والركض والبحث مدفوعة بجمرة دمائي الجبلية وصلابة روحي المكسوة بانفاس اجداد هرات الحروب والسجون والبطولات اجسادهم وكنت دوما مضطقا قويا وغريبا (يمكن القول ان مجسوعي القصصية الحياة على حافة الدنيا تضمنت قصصا كان اهل الببالا لها وهي الاموات يعودون من المائى - جنانة نساءية - الحياة على حافة الدنيا - الزائر).

لم اكن ادرى ان الاجبال الى عمق الحياة سيصيني بذلك الدوار العنيف وسيربك تصوراتى وان جميع الاشكال ستزف بولائها في مخيلتي وتنفذ الاشياء فجأة معانيها المعتادة وان العاصفة سترمي بي في زاوية رطبة من العالم.

بقا قاصدة من تونس.

اصحابي وكان المرة الاخرى قد نهضت في اعماقي.. قورت فجأة ان اوقف كل آلامي واستنسي وخيائتي للماضية وتجاربي وان اطلق الضمان لقلبي وانشر غبار افكاري على الورق واتخذ مسالة الكتابة جديبة لكبر.

هويت للكتابة انصمن بالحروف ، باضحة بينها عن السكينة وعن منة اتواصل بها مع الحياة وعن طريقة اواجه بها الفسفرة عوضا عن خنقتها ودمها في اعماقي.

كانت لمحات الكتابة الأولى عشوائية ومنوتة ولكنها ايضا مثقفة وشعة ومزوجة بشعور غريب.

كان عائلتي مكنتا والقروشى مثلا راسي وذاكرتي تغلي بوجهه معبئة قائلتها في زوايا معبئة من هذه الارض. بعضها تراهي في من خلال جدران مصانع الملابس التي كنت اعمل بها لثاء على الصيف الدرية وأنا صبية لم تتجاوز بعد السابعة عشرة من عمرها وحيث كنت الى جانب عملي اكتب الرسائل لعائلات كالمحات يلهي من استغلال الشغل لجهودهم في استلاب الفكر والمشاكل الاجتماعية لاجل سني اضلهم... والبيض الآخر بدا لي من خلال مدرج كلية الحقوق وساحاتها حيث كان للنفذ هو سيد الموقف وكنت كثيرة من الطلبة الكثيرين ولقبة بين سندان الازراب السياسية المتتارة وفسرة اليربليس الهامسي.. ووجهه اخرى ظاهير الرصاص من حراجه وهي تدعى فلانة من الموت والاعتقال والحراق والقوى التي عمت البلاد في اراسط ثمانينيات هذا القرن.. واخرى ما زالت ذاكرتي تعصق بملامحها اللطيفة وانكرها لاطفال ريف بعيد اختارت الهروب اليه للعمل كمرربة اطفال تشاركه الجامعة والمدينة والاندفاع القلبي.. ربما للحفاظ على نفسي من الظهور او بحثا عن طفولة غادرتني فارتدت الرقص الى الخلف محاولة العثور حتى على بعض منها.

الكتابة ان لم تيسر وحيا ينزل فجأة على بعض الناس فيسارعون بيلائها انما هي وليدة لمحات قاسية وتكرامات نفسية حادة وتجارب فجأة (قد تهم حتى الايمان بجوى الكسبة ناهيا) ومسؤلات ثقفة قد يندب زهدنا الى فترة الطفولة. تلك السن كان لى احساس قوي يتناقص الايام. وكنت اعاني من غفلة تفتتير تحول ليلى الى سلسلة من الكوابيس الوردية (ربما يعود ذلك الى القصص المخيفة التي كنت احب سماعها او قراءتها لثاء التاهل) اشعر الآن ان تلك الحالات هي الخزل الأولى التي شكلت وعيى بالكتابة. وابتعدت له لولا ذلك الكوابيس وكوابيس المواجهات العنية مع الواقع الى تحولات الى كتابة.

صمعت انني بدأت بكتابة الشعر كآثر الابداء ولكنني ادرت سرعيا ان القصيدة غير غريبة على تبليغ الفكرة بالأمثلة الطورية والتفاصيل الكافية وانها تبقى مقصورة برغم محاولات تأنيتها... وقبل كل شيء، كرمت ان اكون مجرد اسم يضاف الى اولئك الذين يرفعون كلاما مضيغا يشربونه في زهو بين الناس او نصوصا عتيقة تستمد الى

امثلة هشة مسكونة بالرجوع والقفية وتحيا خارج الزمان والاحداث.

في سنوات الهزيمة تلك فقط اهرت اهمية فعل الكتابة وخضرها فعمل تكون فريتها كل ذلك الكم الهائل من الضمائر.

اشكون التجربة هي الشرط الاساسي لنضع افكارنا واملائنا لرؤية معينة نمكنا من التعامل مع الحقائق فجأة بغي من الوعي العالي ورباطة الجأش.

ليكون الموقف السعني من الحياة والاحساس بروج النص ونضه الساحلي والوعي بعلمية الكتابة ذاتها من اهم اساليب جودتي ونجله. وهل تكون كل هذه الأفكار اجوبة ممكنة لذلك السؤال المثلل انني اتي راسي وأنا صبية؟

وبرغم احساسى في تلك الفترة بانني اقرب من عالم جديد تتحول فيه الحروف احيانا الى مصلحيص مضيق يضغني قورها في مناج وجاني خلاص ويمنحني احساسا قويا وجيالا بأن زمني لم يتقدم بعد وان تلك الحالة القديمة لم تمت ابدا بدخلخل وان اللغة لم تتلاش قط من راسي وهي

الفتاح الوحيد الذي سيجتني امسه بزملا زمني واقول كلمتي في فساني لم اكن فاصرة على اخراج صوت الواة الاخرى التي تقيس بحزاني في اعماقي.. كانت الكتابة علمية شاقة وموجبة وكانها آخر من الصراع اللغني. ذلك شغفه عوسف التغير بي الوضع فجأة وتشتق صوتي وأنا ادخل ترميمه. احسست بالقضب يخرج من بين

الحياة على حافة الدنيا

قصص قصيرة

رشيدة الشارسي



مها الأديب حاصراً بلوة

من الخطأ أن يكون شرط الحلاوة هو القطعية التامة مع الماضي، الصالح أن رأيي يجب أن تجمع بين سحر القديم وبيناصيكية الجديد فكثير من المسائل مازالت مرجعيتها فيها تقليدية لأن الأفكار التي تتضمنها اكتسبت فعل الصعوبة بسبب عبقها وجدوها.

لا حاجة بي إلى حذنة معطوبة تجعل عملية قراءة النص أشبه ما تكون بالأشغال الشاقة على حد تنوع الأب جون فونتان وتقول النص إلى التفات والانغلاق.

اعتقد بانه علينا أن نخطبهم القاري بعد انسي من الموضوع والفساوية ما دعنا ندعي أننا نكتب أدبيات اسانينا هدفه الارتقاء بإنسانية الإنسان.. وأنه بإمكاننا أن نكتب ب لغة راقية وعميقة في الوقت نفسه وأن نجاء إلى الزمن ولكن ب لغة تفهيم متكلف وإن نطرح المسائل المحرجة دون أن نضطر القاري إلى اهدار وقته في البحث عن مجرد منخل للنص.

الوضوح عندي هو الأصعب والمفاتيح الساطعة هي الأقدر على الاندخال الحدث أساسي في القصة وقد يكون محورها ولكنه يشبه مقوصفا إذا لم نشحنه بسفورة انتمالنا ومروفتنا ونقدر ما تكون هذه الانفعالات ويرود الإقبال قوية والحدث محكم البناء يكون النص قويا وأكثر قدرة على الاقتناع

لنورسوع النافخي عالم في القصة ويترقب الشخصية الأساسية من القاري، وهذه الشخصية غالبا ما تصنع أحيانا تقودني إلى نهايتها وكانها هي التي اخترت مصيرها (وعصية في الجنون كل هذه الحكايات) في مجموعتي القصصية «الحياة على حافة الدنيا»

الشخصية التي لا تحمل حزنا عميقا أو حيرة داخلية أو عما كبير لا يمكن لها أن تؤثر أو تكتب قصتها. الحزن يعقم الإحساس بالأشياء والحالة القصوى هي لحظة ميلاد النص.

انظ قصص مجموعتي «الحياة على حافة الدنيا» مطالعة لسامراء أو لري عا أو نقصا في ذلك وهي ليست محاولة مني لتجنيس الأدب الذي أكتبه ولكن لأنساني أيتها وأصل وبداخلي روح الأنثى وهومع الأثى وخصوصيتها أنا وحاجياتها ولكنني لم أكتب بشكل منصعب لجنسي (وهذا ما

تجريب لعوي أكثر من استنادها إلى بيتب القصيد في معناه الفكري العميق. أنا امرأة تعرف ماذا تريد وأحمل براسي وعيا أليما يهديني أحيانا بالأفكار وتنسك أعصابي وقاسق عيني ولا أريد لتخسرتي أن تصعب في مجرد محاولات شكلية قد يكتب لها الفشل أكثر مما يكتب لها النجاح

اخترت كتابة القصة القصيرة كمحطة انتقال لإنرها لكتابة الرواية لأن توفر لي فضاء أرحب اتحد فيه بحرية أكبر وأنسج فيه تفاصيل نهي بالذقة الكافية لتليق برسالة الفكرية

والقصة القصيرة هي في اعتقادي من أخطر الأجناس الأدبية الآن بعد الرواية وهي تقوم أساسا على منطق الحكاية وكل للجمعات القديمة عرفت القصص وتأثرت به. حاولت أن استفيد من هذه القطب بالأت متخذة من روح الحكاية في الأساطير القديمة أسلوبا لحياورة القاري وعلاصة هومو كما حاولت أن امتاز بين الواقع واللافت انطلاقا من معالجة في إطار فني لا يحقق الجمالية الفنية فحسب أو اللغة التي نادى بها الكثير من القاد المعاصرين بل يولد الأساط وأخبط إلى أبعد من ذلك يخلق التوتر النافخي والقلق الذهني الذي يدفع بالقاري إلى إعادة التفكير في الكثير من المسلمات.

بالفعل إن لا تهرب بالنسبة إلى مجرد كتابة النص أو تفل دفتشي إلى بيل في الحروج بع عن المستوى الأول للوعي يعني أن أتجاوز بع للنص الانطباعي إلى للنص الفكري العميق.

إن إنشاء المجربات والندول في فوضى تنسقي الأفكار يتطلب روحا تصميمية ليست أقل من التصميم على مواجهة التجربة ذاتها قبل نقلها إلى الورق.. ولا يخضع منطق الكتابة عدي لنطق الحياة الذي أريد صياغته أو للمؤثرات الذاتية بل يتعداها إلى منطق الصنعة الإبداعية التي تشمل الشخص والأزمة والأمكنة واللغة والتقنية والأحداث التي يجب أن تخضع بدورها إلى وحدة الموضوع وهو شرط أساسي في كتابة القصة القصيرة

القصة الناجحة تستمد قوتها من الحرفية العالية لكتبتها ومن السرح الداخلي للمصنوع الذي تتحرك فيه شخوصها وكذلك من اللغة التي تغل وتسلط بين الواقع والوعي بع وتعمل على إضاءة الأفكار والاقتناع بها.

كثير من الأدبيات يهيمون الحداثة عن أنها ضرب من الاستعمال القوموي لغة والجنون في السرمونية اللغز وكثيرا ما تردت في بشر قصصي بسبب هذه المفاهيم الشائعة

اللغة محااة للأفكار ويجب أن تكون في خدمة النص لا سيدها لأن تحطمي إلى عبق الموضوع الذي أريد الكتابة فيه وليس الخروج بع عنه كثيرا ما انتبهت أنقارتي لأعمال عربية أنقسي أقرا نوصا لنقوية تافت فيها الفكرة وصار الترويج الطغني سيد النص

الحداثة ما يمكن لها في اعتقادي أن تلقى للمضي

لاحظ الكثير من القراء والناقدات وإنا حاولت أن تكون مواضيع قصصي مقتضعة على مشاكل حقيقية يعيشها المجتمع في حقة تاريخية وسياسية معينة ما أرته هو أن ألفت الانتباه إلى الانسانية المرأة السلبية والمستنزفة المرأة الحديثة بجاذبة إلى وعي جديد بذاتها وفهم مختلف وجدي لتعابيرها وتعامل حضاري وحقيقي معها.

صحيح أن أكثر الكاتبات العربيات مازالت بشكل عام يطرحن مواضيع تقليدية ومكرورة كالعلاقة الزوجية وعيشة الرجل مع المرأة. وهذا يعود إلى ازدواجية للشخصية العربية التي مازالت ترفض في الحقيقة كل فكر تقدمي يتفق بالراء.

لم تتضمن مجموعتي القصصية «الحياة على حافة الدنيا» حديتا عن الجنس أو الجسد لأنني أفهم العري على أنه كشف عن السطور في نواتها والعلوي في تفكيرنا وبحث في أسباب الرواسب النفسية بداخلنا وهذا يتطلب أيضا جراءة لم يتقنها في البراءة التي يتظاهرها العديد من الجسد الكتبية في مسالة الجسد ليست بطوة تعارسها المرأة الكاتبة على صلب وعيها بالمسائل الأخرى وهذا الجانب السدي صوره البعض بشكل مرفق وفج وبعيد عن كل صياغة فنية يمكن أن ترتقي به إلى حالة لغوية عالية لا يفرضني أنا ككاتب صفة الشجاعة من وراءه لأن حرية المرأة لا تتمثل بالنسبة في دخولها في حالات عشوائية مع العلاقات الجنسية.. فوعسي لا تتحكم بع الرغبات العسية وبشكل الجسد هاجسي الألال أو عقدي الأيدي.. إن هاجسي يتحدى غرائزي وناتي. إنه هاجس إنساني واجتماعي وروحي وقومي.

أخيرا أتمني أن يقرأ الأديب الذي تمسك به المرأة بوحي أكبر ويعينا عن النطق الذكوري الذي سجنها فيه البعض فمن متعامل مع مجرد الكسوا وجعل إلى مستغف به أو مشكك فيه إلى منكسر نسبته إليها.. وهذه الظاهرة الخطيرة التي نشطت سمعات كثرات في حلقها مازالت الكاتبات المعانيب بها يتعاضلنها ويسدر ظهورهن إليها.. وهي في الحقيقة محارلة لوضوح المرأة البديعة في قيد جديد وأسر أصوص.. وككتبة لنسج هذه الظاهرة تغل مواجهة جديدة بالنسبة لي.. فإفسالتي ليست مجرد مواقف عبارة تستهدف بعض الأسماء وتحاول أن تدفع بها إلى الصمت. إنما هي تشويه معنوي ومحاربة لمصادرة تجارب وأوجاع ومتعاقب تسويه طويلة وأجبرها على التقتال عن حقها عن ممارسة وعيها كإنسان يتوق إلى اللق. هذا اللغث الجنائي الذي استهدفني شخصيا لا يتعدني إلى صلاية وقوة أتمني أن تنبها السنون.

رشيدة الشارسي : فامة ترنسية فازت مجموعتي القصصية «الحياة على حافة الدنيا» بحداثة الأديب السانني لأفضل عمل أدبي ترنسي عام ١٩٩٧ التي منعت من تركيز مجهودات المؤلف المرأة (الكوريدي)، أما هذه الشبهة فقد دفعتها إلى أيام المرأة المدعة التي يصبها المركز الثقافي (طالعة الحار) في شهر نيسان (أبريل) ١٩٩٧

إشكالية المصطلح في

قصيدة التفعيلة

شريحة اليحيائي *

إن موضوع قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر كمفهوم حديثي في الشعر العربي الحديث - كما اعتاد البعض تسميتها - شكلت أزمة اصطلاحية منذ الأربعينات من القرن العشرين وحتى يومنا الحالي. وعلى الرغم من كثرة طرح هذه الإشكالية من قبل الدارسين والنقاد العرب أو من المستشرقين الذين شغلهم كما شغلت شعراهم ونقادهم من قبل في الأدب العالمية التي برزت فيها هذه الكتابة الشعرية الجديدة في القرنين الثامن والتاسع عشر، إلا أنها في شعرنا العربي ما زالت تشكل النص الشعري الذي بالكاد يتعدى العقود الخمسة الأخيرة (١٩٤٧ - ١٩٩٧) والذي لم يتجاوز بعد لمرحلة النمو والنضج التي تنبئ عن تجربة فنية ناضجة للشعيرة العربية الجديدة اكتملت فيها عناصر الكتابة الحديثة. فالكتابة الحديثة للنص الشعري العربي (النص التفعيلي) تعيش مرحلة التازم والانفراج منذ نشوئها وحتى الوقت الراهن بلجماع الدراسات النقدية والبغنية (١).

يداول إن يسلب الشعراء على مرحلة أشد حساسية وأعنف أثرًا في تاريخ الشعر العربي الحديث والتي امتدت من مرحلة ما بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية وحتى اليوم التي استنزفت جهداً ووقفاً ثميناً في توضيح إشكالياتها ومغفوها للشاكك الذي التبس على الكثيرة فهم مفاهيت وكنهه الأوهي مرحلة الأربعينات والخمسينات التي شهدت ميلاد قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر القائم على التفاعل العروضي حيث يشهد الشعر العربي على وجه الخصوص منذ زمن طويل مرحلة التازم ولطف الانقاس واستردادها في ذات الوقت رافضة أو معلقة إصرارها القاطع على ضرورة التخلي عن بعض المصطلحات الشعرية التي تشكل أزمة اصطلاحية إما نتيجة لعدم ملائمتها للثقافة الشعرية وهذا رأي محايد أو لكونها غريبة دخيلة لا يجب أن تحتل الحيز الأكبر من الاهتمام العربي لأنها ليست لها جذور متصلة في التراث العربي القديم وهو رأي ياف نزع من التزمّت وعدم اللجوء في قول ما يتناسب الثقافة العربية بغض النظر من أين مصدره.

والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة هنا: ما هي الراهات الإشكالية التي جعلت من هذا المصطلح يشكل أزمة في دلائه من الشعر العربي الحديث والتي حيات تدريجياً إلى ظهور النص الجديد على اعتبار أن قصيدة التفعيلة هي تغيير شكل فقط في شكل كتابة القصيدة التقليدية الموعودة القائمة على موسيقى نظام الشطرين (الاطر الخارجي) مع اعتبارها نفس العروض الخليلية (الوزن / القافية)؟

إن مضمون هذه الحركة يتركز حول إطلاق مصطلح الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة (Free Verse) على basis على النصوص الشعرية التي هي بمثابة الراهات المبكرة أو بداية التمدد الشعري التي كانت فيما بعد للشكل الشعري الجديد، سادت هذه الحركة في العراق أولاً في الأربعينات من القرن العشرين والتي تعدّ تجديداً في شكل الكتابة: وحدة التفعيلة بدلاً من وحدة الشطرين أو ١٠ بيت (اطر موسيقى داخلي) عوض عن الاطر الخارجي القائم على وحدة الوزن والقافية. هذه النصوص الشعرية ظهرت أولاً ما ظهرت في الدوريات والمجلات الأدبية في بعض الدول العربية مثل لبنان والعراق في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث نشرت نازك الملائكة قصيدتها (الكوليرا) في مجلة (العروبة) / بيروت عام ١٩٤٧. ونشر بدر شاطر السياب قصيدة (هل كان حباً) ضمن ديوانه (إزمارة دالية) في شهر ذوال قعدة في بغداد كالأهها مدعياً الأسبقية في كتابة هذا النوع الجديد من الكتابة الشعرية ومتأثراً بشعراء الرومانسية الانجليز مثل س. بيوت. وشيلي وكيش وإن كان السياب قد أدرّج قصيدته في ١٩٤٦/١١/٢٩،

بين الثقافتين الغربية والعربية لاسيما الثقافة الفرنسية والانجليزية من خلال البعثات العلمية التي أرسلت إلى فرنسا وإنجلترا وأمريكا والدارس التبشيرية التي أسست في لبنان وسورية بالإضافة إلى الترجمات الأدبية والشعرية التي أعطت الشعراء والأدباء العرب خلاصة على مرحلة الحديثة الشعرية وما بعد الحديثة (Modernism & Post-Modernism) في حين أنهم لم يخطوا خطوة واحدة تجاه مرحلة الحديثة الأولى. وقد كان نفوذ المدارس والاتجاهات الأدبية في الشعر العربي الحديث كالواقعية الاجتماعية (Social - Realism) والرمزية (Symbolism) والريالية (Surealism) وآخرها الكتابة الشعرية الجديدة أو ما تسمى النص الشعري الجديد (New Form of Poetry) هي إحدى الخطوات نحو الحديثة الأدبية عامة والشعرية خاصة التي شكلت نقلة قوية من مرحلة الكلاسيكية إلى مرحلة الشرقي الفكري الذي صاحبه تطور اجتماعي وسياسي في النواحي الحياتية والعلمية والتي لم تزل من تشجعات وتقياضات من قبل الجيل الحافظ والمعارض للاتجاهات الفكرية الجديدة والأعجاب والمساندة من جيل المحدثين ومعاة التفرع من التغيير المفروضة والمجاعة في الشعر العربي خاصة انعكس ذلك التصحر مع مرور الزمن على الانتاج الأدبي في النقد والرواية والسرور وغيرها من الفنون الإبداعية كافة.

وبما أن مرحلة المصطلحات الفكرية والأدبية في الشعر مازالت قائمة في العالم العربي، فإن هذا الحقل

لذلك فإن إشكالية المصطلح عادة ما تبرز كإزمة مع ولادة أي نوع أو فكرة جديدة أدبية كانت أو فكرية أو سياسية أو اجتماعية في تاريخ أمة معينة. وسواء اتخذ هذا المصطلح من الجانب النظري سمي أدبياً، أو شعرياً، أو سياسياً أو اجتماعياً أو دينياً أو استغاض عنه بمنظور رمزي يحمل حقيقة في داخله، إلا أن كونه شكل ميلاداً جديداً فلسفياً والمصطلح هي النقطة الأولى التي يثار حولها الخلاف قبل أن ينظر في كنه النوع، وليس غريباً أي مستبعداً أن تشهد الأمم صراعاً أيديولوجياً (٢) قبل قول أو رفض نشوءه في أي شكل جديد لم تعهد من قبل ذلك أن احتمالات الصراع الفكري في أي مجال تنطوي على القبول / السرفرض والرفض / السخط والتمزق / اللزوم في إصدار الأحكام المتعلقة بأي مصطلح مافيه، مضمونه صحتته من عدمه، ملائمته من عدمه للثقافة التاريخية والثقافية للامة التي نشأ فيها أو في حالة رفض المصطلح الذي واكب ظهور نوع جديد لعدم كفايته أو ملائمته لثقافة وتراث الأمة فما هي البدائل الاصطلاحية التي يمكن حلها لذلك النوع الجديد.

وإذا جئنا إلى مجال التطبيق في مرحلة الصراع الأيديولوجي للشعر الحديث خاصة في العراق ومن ثم في لبنان وسورية ومصر بالتتابع، نجد أن في الفترة التي أعقبت الحربين العالميتين الأولى والثانية ظهرت مدارس أدبية جديدة تولدت نتيجة التفرعات والتداخل الذي حدث

* كاتبه من سلطنة عمان

إلا أن البداية التاريخية والارهاصات الأولى لكتابة وإعلان الشكل الشعري الجديد كانت على يد الملائكة من خلال الكتابة النظرية للشعر الحر في كتابها (قصايا للشعر المعاصر ١٩٦٦)

والجدير بالملحظة هنا أن هذه الكتابة الشعرية المختلفة شكلها عن القصيدة المعروبة القائمة على وحدة الأوزان العروضية والقوافي قد أطلق عليها خطأ مصطلح الشعر الحر (سوء اسم) بالشعر الحر كمصطلح إنجليزي وأمريكي (Free Verse)، وكمصطلح فرنسي (Vers Libre) الذي يتحسر عليه من الوزن الإسكندري (٢٠)

والقافية وكل قيود الكتابة التقليدية. في حين أن الشكل الجديد الذي اتخذه شعراء العراق ومن سار على نهجهم لم يكن شكلاً ثورياً حراً كما كانوا يصيرون بل هو شكل أو نمط تقليدي كل ما يميزه أنه قائم على تنوع الجور والتفاعيل الوزنية في القصيدة الواحدة شكل غير دقيق يؤكد هذه القولة لحراري إذ يقول

«إن ما أسمته نازك الملائكة شعراً حراً، إضافة لمصطلح من اللغة الإنجليزية لم يكن شعراً حراً بل منطلق على في جميع الأبواب الأخرى وإنما هو شعر تقليدي جديد، يقوم على تعدد التفعيلات بين نظم وشطر ويستخدم عدداً معيناً من البحور العربية مثل الكامل والرجز والواو والتسليم والفتحة، كما تنوع في استخدام القوافي. وقبل ذلك كان شعراء بداية القرن العشرين فيما ما يمكن أن نعتبره شعراً حراً (أي شعراً خالياً من الوزن والقافية) قد فضلوا أن يطلقوا على قصائدهم لقب «الشعر النثري» (٢١)

إلا أن هذا المصطلح الذي تولد نتيجة المحاولات الدائبة للشرح بالشعر العربي من حين الجصور والانتهاء به في ذاتة بعد تجديدها ومحاولة لتمر حاجز الجصور الشعري الذي أصاب الشعرية العربية في فترة الضعف اللغوي والانحطاط السياسي والاجتماعي للدولة العثمانية السيطرة على العالم آنذاك، وكان قد شكل فيما بعد أزمة اصطلاحية حازت موضع نقاش وخلاف حاد بين النقاد والشعراء بين رافض للمصطلح والحركة ذاتها وبين مؤيد لها ويبحث عن بدائل اصطلاحية عوضاً عن لفهم الشاك. (٢٢)

كأن من جبل الرواد الذين أسهموا بشكل مباشر في نشوء هذه الشكلية الجديدة والتي شكلت فيما بعد أزمة اصطلاحية بين الشعراء والنقاد وكذلك المثقفين بداية من عام ١٩٦٤م، حين شعراء العراق أمثال نازك الملائكة (١٩٢٢)، بدر شاكر السياب (١٩٢٩-١٩٦٤) وعبد الوهاب البياتي (١٩٦٦) بحيث يمكن أن ننسب أصول هذه الشكلية الشعرية - وإن كانت قد اتخذت اسم حركة الشعر الحر على غير ما تعنيه حقيقة الحركة - إلى

المدرسة العراقية عامة وإلى نازك الملائكة خاصة كما نسبت فيما بعد أصول قصيدة النثر إلى المدرسة اللبنانية عامة وإلى أدونيس والحاج خاصة والمفارقة أو الاشكالية في مفهوم قصيدة التفعيلة تولدت نتيجة لعدم الإدراك الواعي بحقيقة المصطلحات وما قد تقود إليه من أوسا غموض في الفهم، وكذلك نتيجة لكون الأختار وهدا وإراد لنا ما يشير فاضل الحزاري إلى الخطأ اللغوي والإدراكي الذي وقعت فيه الملائكة في إطلاقها مصطلح الشعر الحر بدلاً من قصيدة التفعيلة

معنا نطقت نازك الملائكة قصائدها القائمة على تعدد التفعيلة بين بيت وآخر اعتقدت أنها تعيد بذلك في اللغة العربية قصيدة الشعر الحر المعروفة في اللغات الأوروبية، في حين أن ما فعلته وفعلت آخرون قبلها وبعدها هو أنها انتقلت من شكل خاص للقصيدة العربية التقليدية (الشكل المصنوعي) إلى شكل شعري تقليدي في اللغات الأوروبية، وجد دائماً ضمن ارتباطه بالوزن والقافية. وهذا يعني أن نازك الملائكة استبدلت القصيدة الشعرية العربية بتقليدية شعرية أوروبية، أطلقت عليها اسم «الشعر الحر» للفتيش من اللغة الإنجليزية، ضمن خطأ في فهم معنى المصطلح نفسه، حيث يعني الشعر الحر، في الثقافة الأوروبية تعبيراً كاملاً لمفهوم «الشعر الحر» السائد فهم معناه في الثقافة العربية، لأنه يعني يقوم ببساطة على تخفي عن الوزن والقافية، وهذا مظهران من مظاهر القصيدة التي كتبتها نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وكثيرون غيرهما، وإذا كانت نازك الملائكة قد صادرت تسمية «الشعر الحر» مطلقاً إياها على شعر ليس حراً فليق أمام أدونيس بعد ثلاثة عشر عاماً من ذلك سوى خيال السبع في طرقي الأخطاء، فمادام الشعر الحر يعني القصيدة الموزونة (ضمن نظام قوافي) فلماذا أن تكون القصيدة المنحورة من الوزن والقافية هي، «قصيدة النثر» التي نقل مصطلحها من اللغة الفرنسية في حين أن قصيدة النثر تعني شيئاً آخر غير النثر من الوزن والقافية، (٢٣)

وعلى الرغم من وجود سابقات شعرية في كتابات النثر الشعري والشعر المنثور والمقطوعة منذ ١٩٠٥ و ١٩٢٠ الذي كل من جبران خليل جبران وأمين الريحاني ولويس عوض وأحمد زكي أبو شادي والتي مهدت أو مهدت القليلة العربية سياسياً واجتماعياً وتفكيراً إلى استقبال نمط جديد من أنماط الكتابة الشعرية القائمة على وحدة التفعيلة كوحدة موسيقية. إلا أن البدايات الحقيقية لتطور هذه الاشكالية في الشعر الحر كما يدعي غالبية مؤرخي تلك الفترة أو كما نسميها حديثاً بقصيدة التفعيلة قد اقترنت بظهور قصيدة (الكوليرا) للملائكة (وأم كل جبال) السياب ومروار بالخل

النظري والتاريخي لهذه الكتابة الشعرية الحديثة في كتاب الملائكة (قصايا الشعر المعاصر ١٩٦٦)، وإذا كنا نعتقد بأن عام ١٩٦٤ قد حمل الارهاصات الأولى لقصيدة التفعيلة فلماذا نذكر ذلك من اعتبار أن تلك الارهاصات هي بمثابة فاتحة السبيل إلى مستقبل أكثر اتساعاً فيما يخص الحداثة الشعرية وأزمة المصطلحات لجعل ما بعد الستينات لقصيدة التفعيلة وكذلك لقصيدة النثر (The Free Poem) من السواء، حيث أن هذه الأزمة الأخيرة (قصيدة النثر) مزالت وليدة الظهور وبالتسا في فهم تحظى إلى جانب النص التفعيلي بالانتماء والدراسة من قبل الشعراء والنقاد والباحثين الذين لم يدلوها فيها يقول نهائي ورغم تناقضه الآراء التي يقول بعضها بتأصل هذا النوع النثري في التراث العربي ككتابات الصوفية والنثر الشعري يؤكد البعض الآخر على غربية النوع تسمية وكتابة حيث مرجعته تعود إلى الشعر الفرنسي ما قبل بولير ويعد.

وفيما يخص مجال مناقشتنا لاشكالية المصطلح في قصيدة التفعيلة فهناك من يعارض مثل الرأي القائل بأن البداية الحقيقية للقصيدة التفعيلة قد تمت سنة ١٩٤٧، حيث يرى عن الذين المناصرة «أن الشعر العربي (قصيدة التفعيلة) بدأت بداية حقيقية كحركة جديدة عام ١٩٤٢ على وجه التقيد أي كما ظهر مجلة (الأبواب اللبنانية) أول مجلة عربية تبت الشعر الحديث كما قبل ذلك فكانت مجرد محاولات وارهاصات شكلية، لا أهمية لها» (٢٤)

وإزالة إشكالية مصطلح الشعر الحر لابد من وضع الحدود الفاصلة بين ما يراى بكونه قصيدة التفعيلة وبين المفهوم الحقيقي لقصيدة الشعر الحر والذي يطلقه النقاد والباحثون حالياً على قصيدة النثر بمعناها النثر من الوزن والقافية كالتعبير عن رفضهم مصطلح قصيدة النثر لكونه مصطلحاً فرنسياً ليس له جذور في التراث العربي. أي هذه الحدود أو الخصائص كما يطلق البعض تسميتها هي أن قصيدة التفعيلة متأصلة في الشعر العربي نتيجة اعتيادها وحدة التفعيلة كوحدة موسيقية - نثرياً الموسيقي الداخلية والخارجية للنص والمؤلفة من تنوع التفاعل أو لا، فهي لا تعارض أو تتفاعل مع الوزن الموسيقي الواحد كالموسيقى التقليدية الخفيفة بل تعزج عدا غير محدد من البحور الشعرية التي أصل ووضع قواعدها الخليل من أحد الفراعديس وهذا ما لا يرد في قصيدة الشعر الحر، يقول حسن توفيق

«الخاصة الأولى التي تميز بها الشعر الحر (وهو بقصد قصيدة التفعيلة) فيما يتعلق بالشكل الفني، هي خاصة بناء القصيدة عروضياً على أساس استخدام التفعيلة الواحدة وحدة موسيقية يكرها الشاعر بنظام

خاص يتفق مع الإيقاع النفسي الذي تشكل طبيعة التجسية ذاتها، والذي يتردد في روح الشاعر عند استغراقه في عملية الإبداع الفني، هذه الخاصية كانت لها مقدمات تنضج في عدول كثير من شعراء الديوان والمهجر وأبولو عن الوزن الشعري بصورته المعتادة المألوفة في تراثنا الشعري، وعوضاً عن هذا هؤلاء الشعراء - في بعض قصائدهم - إلى تنوع النظم عن طريق تشكيلات جديدة، بعضها يقرب من تشكيلات الموشحة الأندلسية، وبعضها الآخر يقرب من تشكيلات الشعر الحر. أما تشكيلات الشعر الحر فإنها لا تخضع لمعالجات التقنين هذه، لأن لا ضابط يربطها بنظام معين، ويصحبها في هندسة موسيقية مضطربة، فكر ما في الأمر - وهذا هو الجوهر - أن يكون الإيقاع الشعري مستمداً من الإيقاع النفسي الذي يتردد في روح الشاعر عندما يشرع في التعبير عن تجربته،^(١)

ثانياً لا ترد هذه التفعيلات في قصيدة التفعيلة بنسب واحدة متتالية بل تورد حسب الذوق الشعري للشاعر وللتجربة الشعرية بحيث ترد في الشطر الأول ولا أقول الشطر تقميتان مثلاً ثم في الشطر الذي يليه شلاً أو أربع أو خمس تفعيلات، وبعضها ترد تفعيلة واحدة وهكذا حسب متطلبات القصيدة والتجربة والمثال على ذلك ما أورده الأستاذ في (فضايا الشعر المعاصر) من قصيدة بدر شاكر السياب (جيكور والمدينة) تقول يا قطار يا قاهر
(ثلاث)
قتلت إذ قتلته الريم والمطر
(أربع)
وتشر الزمان والحوادث الحذر
(أربع)
والأم تستغيث بالضمح الحذر
(ثلاث)
أن يرجع ابنها يديه، مقالبه، أياً أثر
(خمس)
وترسل النواحي يا سنابل القمر
(أربع)^(٢)

ثالثاً، فيما يخص تنوع القوافي في قصيدة التفعيلة، وجد القافية قد بنمعت اعتماداً كلياً في قصيدة التفعيلة على تردد في أحيان أخرى حسب الذائقة الشعرية، إلا أن في كلتا الحالتين وجود القافية في قصيدة التفعيلة يعد حداً مميزاً لها لا يخالف شأن عليه في التمييز بين نص قصيدة ونص الشعر الحر الذي يهجر القافية كلية بالإضافة إلى اعتبار بعض التفعيلة نصاً شعرياً لا جبراً متصلاً في التراث الشعري وسبق محاولات وإحصاءات مبهمة له قبل أن يأخذ الشكل النهائي لقصيدة التفعيلة كما رسمته لها الشاعرة والتأففة نازك الملائكة.

لذلك يمكن القول بأن قصيدة التفعيلة هي مواصلة لسور التمرد الذي يحدك الحاصلات السلفية لجيل الرومانسية (جماعة الديوان) - للمهجر الشمالي / جماعة

أبولو - في أن تكون الطلقة الواصلة بين الشكل القديم الكلاسيكي (القصيدة القصودية القصيدة) وبين الشكل الجديد للكتابة الشعرية (قصيدة النثر) التي ختمت ردة الشعر العربي على الأقل حتى الوقت الراهن والتي تعد نهاية السلم الشعري وخاتمة الخفاف الشعري كما أكدته أدونيس وأبي خالج.

والذي يعين على فهم مكانة قصيدة التفعيلة في الشعر العربي الحديث على اعتبارها واسطة العقد بين التقديس المتطرفة (التقليدية العمودية) والحلقة المتطرفة (قصيدة النثر) هو الشكل التوضيحي التالي

١ - القصيدة العمودية التقليدية (The Pillar Poem) أسلوب شعري قائم على وحدة الوزن / وحدة القافية / وحدة البيت، وهو شكل خارجي (موسيقى خارجية) متقلة عن وزن شعري واحد وقافية واحدة يختم بها البيت حتى نهاية القصيدة بالإضافة إلى أن البيت في القصيدة العمودية بشكل وحدة عضوية مستقلة بمعنى أن يكفي البيت بذاته عن باقي (بيات القصيدة)

٢ - القصيدة الجديدة التقليدية (قصيدة التفعيلة) (The Al-Tafillah Poem) كتابة شعرية حديثة نوعاً ما عن الكتابة العمودية في شكل كتابتها وموسيقيتها التوكلي لفتني فيها قائم على وحدة التفعيلة بدلاً من وحدة البيت أو وحدة بيتاً (تحرر نوعاً ما من القافية المتكررة) إلا ما باتي به الإيقاع الشعري للتوابع من موسيقى للمراتب وهي موسيقى داخلية / تكرر التفعيل حسب نائقة الشاعر وتوجهه الشعورية وليست حسب عدد التفعيل في الوزن والقافية / الصورة الشعرية تتشكل من خلال وحدة القصيدة وليس وحدة البيت

٣ - القصيدة الأجد (قصيدة النثر) (The Prose Poem) كتابة شعرية متحررة تماماً من قيود الكتابة الشعرية السلفية فهي لا تعتمد الوزن والقافية وتكتسب تطوراً من الموسيقى الشكلية، وموسيقيتها تتولد من اختيار الشاعر للمراتب وصورة الشعرية

وخلاصة القول، قصيدة التفعيلة هي قصيدة تقليدية في شكل جديد يعتمد الوزن التقليدي في استخام التفعيلة كوحدة موسيقية بدل وحدة البيت القائم على نظام الشطرين وبعد محدد من التفعيلات، فهي إذن تقع شكي لقصيدة الشطرين العمودية في حين أن قصيدة النثر هي تغير شكل ومضموني لقديم الشعر غير القائم على الوزن والقافية / وتحتاً فإن غالبية الحارات الشعرية منذ أوائل القرن التاسع عشر لدى شعراء الرومانسية والتي خرجت أو كالت تخرج من سياق التقليدي القديم سواء في الشكل والمضمون هي بدلية ظواهر التمرد غير المقصودة نحو نهاية السلم الشعري وخاتمة الحالات الشعرية.

الهوامش

- ١ - توخيت فنية الشعر الحر وأزمة المصطلحات التي خلوت نتيجة ظهور هذه الحركة الشعرية الجديدة على يد ثلاثة الصيغ في الكثير من الدراسات والأبحاث العلمية والفنية التي يمكن تلخيصها (أربع صيغ)، نذكر منها على سبيل المثال The Poetic Theories of Modern Arabic Poetry Ph. D thesis, Indiana University
- ٢ - فليل، ج - ط، مختبر (١٩٨٨) Free Verse in Modern Arabic Literature Ph. D thesis: Indiana University
- ٣ - جلال (١٩٦٥) The Development of Modern Iraqi Poetry Ph. D thesis: The University of Cambridge.
- ٤ - علي، عبدالرشاد (١٩٩٢) نازك الملائكة شائفة، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر
- ٥ - جبر، إبراهيم (١٩٧٦) فرقة التامة، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر
- ٦ - شكري، غيالي (١٩٧٨) شعرنا الحديث الآن، بيروت منشورات دار الأفاق الجديدة بالإضافة إلى مجموعة أخرى من المقصود والملاط
- ٧ - القصود والصراع الأبولونيولوجي مثاليس هو للعلوم الفاعل الفكر السبيلي الذي يبرز عن هذا المصطلح على يد طيور كثر سبيلي وعلي في فرنسا في نهاية القرن الثامن عشر على يد الفكر الفرنسي Tracy وAntoine Desbutte وهو على يد لا يتقلد للمعلم الفرنسي من مرحلة التجديد الفكري والتقليد والابتكار وهي مرحلة طلبة الفرنسيين، والذين انقسموا إلى الصراخ الأبولونيولوجي في هذا الفكر هو الصراع الفكري الأبي الذي تولد نتيجة التعريب المحلي، الأول والثاني ما أسطر عنه من تبادل وتمازج ثقافي عميق قرب بين التقصير العربية والغربية وهو شازع يحدث بين الدول العربية (الإنسان سوربة، مصر العراق) بيتاً فكري صميم تولد عنه نشوء الدراسات والاتجاهات الفكرية والأدبية فنتى شكلت لاحقاً اتجاهات ثقافية وفكرية أسست لفكر الأدبي الحالي في الشعر والأدب العربي (الرومانية، القوافية الاجتماعية، السريالية، الدالية، الشعرية)
- ٨ - الوزن الشعري هو الوزن الشعري الأكثر شوعاً في الشعر العربي في القرن السادس عشر وهو عبارة عن سطر من اثني عشر مفعلة هذا الاسم أطلق منذ أواخر القرن الثاني عشر في الرومانسية الفرنسية القديمة والتي استخدم فيها هذا الوزن، سواء بعد هذا القرن هو الشاعرون والذين استخدموا (Gray, M (1992) A Dictionary of Literary Terms, P. 13 Longman York Press).
- ٩ - الفزاري، فاضل (١٩٩٤) بينا داخل الدابة البيان الشعري للحداد العربية ص ١٧٧، بيروت دار الفنون والثقافة والنشر
- ١٠ - الرجوع إلى الخلاصة السلفية رقم (١)
- ١١ - الفزاري، فاضل (١٩٩٤) بينا داخل الدابة البيان الشعري للحداد العربية ص ١٠٠
- ١٢ - مقابلة مع أ. الفزاري في جريدة الشرق الأوسط بتاريخ ١٤ مارس ١٩٩٥ عن سما على الشعر الحر (الآن تسمى القصيدة العربية) ضمن سلسلة عن الشعر العربي طبعه لنشد أحمد ١٩٩٥، الجمعة ١٤/٣/١٩٩٧، ص ٢٦
- ١٣ - توفيق، حسن (١٩٧٠) إحصاءات الشعر الحر ص ٢٦، مصر قبة المعرفة العامة للنقائيل، النشر
- ١٤ - الملائكة، نازك (١٩٨٢) فضاي الشعر المعاصر ص ١٢٥، بيروت دار طيف اللاين



ولفريد شيسجر وذياب العامري

■ ناصر العلوي : السينما والشعر

■ ذياب العامري : سيرة ذاتية للوطن

■ مسرح الشباب : مرثية وحش.. الوهم؟

أشرف أبو اليزيد

مواضيع متنوعة كان قد تم نشرها في صحف ومجلات متعددة ، هكذا يشرح الكاتب ذياب بن صخر بن حمد العامري عنوان (البومه) الذي أطلق عليه (ومضات من دروب الأيام) ، واسميه بالالبوم لأن العامري يأخذنا معه بالكلمة والصورة لنقطع رحلة طولها نحو ٥ عقود وعرضها ٢٦٠ صفحة من القطع الكبير، والورق المصقول والمصور الفادحة.

يمزج العامري الشخصي بالعام، وبعد صفحات نسردك أنها ليست مجرد سيرة ذاتية لمواطن، بل هي سيرة ذاتية للوطن. فهو حين يتحدث عن أول صوت أحبه، يهدئنا عن نمط المدارس الأولى التي شهدت هذا الحب (مدرسة المعلمة مياء بنت راشد لتلقين القرآن الكريم ، وتعليم الألفباء .. الواقعة في نهايات البيوت الطينية وعلى مشارف بيوت السفى التي كانت منتشرة ذات يوم ، في معظم حارات مدينة (مطرح العمانية) ، وما هو يعود بعد ٤٤ عاما على دروسه الأولى لتلقي المعلمة بمنزلها بمدينة مطرح في صيف ١٩٩٦ لم يجد لها تتمتع بصحة طيبة ، كما يجدها كما بدأت في مهة عالية وتواضع جم وتفكر في أمور الحياة والدين والأخرة. في هذا الفصل الأول، من اليوم العامري نترك تماما النسق الذي صاغ به كتابه، وكأن هذه الصفحات مفتاح الفصول كلها ، كما في عناوين مثل (مدرسو أيام زمان ونهجهم نسج التاريخ المتطور) و(الحاج سالم اعتراف عفوي بإبداع الخيال وسمو العاطفة) و(رحلة الصيف الطويلة الطريفة) ، فهو في هذه الفصول - وسواها يعيد نسج التاريخ الذي عاصره ، بشخصه وأماكنه ، بحب شديد، إنه الحب للصبية الأولى.. وهناك أيضا الفتاة الأولى (وبينما كنت أسير بين النيام لمحت فتاة بدية الجمال كانت تهم بالولوج في احداها،

وأذكر أنه انتابني ، وأنا في ذلك العمر المبكر ، شعور غريب وغامض ، وكل ما أتذكره أنه كان شعورا بالشفقة البرية على فتاة كنت لم أرب بعد مثيلا في حسنها وجمالها ، ولو أنها كانت تكبرني بعشر سنوات على الأقل.

قلت لها ما معناه «كان من الأفضل لو جعلت باب خيمتك مقابل الناحية العلوية، لأن الريح الآن تدخل بسهولة في الخيمة، ولكنها أجابتنى بخبت لم أدرك معناه في ذلك الوقت ولا... الأفضل أن أبقى خيمتي على ما هي عليه الآن ، لأنك قد تاتينني ، إذا غرت بأبها على حين غرة من الجهة العلوية..» هكذا يدون لنا ذياب العامري مروييات عمرها أكثر من ٣٠ عاما، ويوثقها بالصور التي التقط الكثير منها بنفسه، وكأنه يعرض لنا شريطا مصورا وموثقا ، هو يقيض على تلك اللحظة الفاربية الفارة والغارقة في زمان التاريخ المتحركة ، يقيض عليها بذاكرة من حديد ولغة قوية ، ومثما يجد دائما الخيط الذي يربط أول الحكاية بأخرها. هكذا كان سيسال معلمته بعد ٤٤ عاما عن اسم الصبية ذات الصوت الجميل ، وهكذا كان سيبحث عن تلك الفتاة الجورية التي حادته على باب خيمتها ذات عام (ووجه) في العام القادم والأعوام التي تلتها أقوام آخرون من الفجر ، ولكن لم تكن هي بينهم ، ثم انقطع الفجر كلية عن الطول بالوادي ، ولم يعد لهم ذكر، ولم يعرف أحد أين هم سكعوا

وآين همكسوا ، وفي أغلب الظن أنهم انصهروا في المجتمعات الحديثة ، ومرت أعوام وأعوام، ولم أر فجدة الوادي حتى اليوم).

لكن عرض كتاب مثل (اليوم) ذياب العامري بعد أمرا مستعصيا ، فهو مليء بالتفاصيل ، تلك التفاصيل الأنثروبولوجية التي يقدمها الكاتب بسلاسة فائقة ولغة جزة .

العامري.. الرحالة.. الشاعر.. الكاتب.. المصور الأنثروبولوجي : حاول أن يرصد في سيرته الذاتية هذه السمات فهو يورد قصولا لا يجمعها إلا إحدى سمات تلك الشخصية ، معارك الأثر وفريد الأطرش السفر إلى كوكب الشعر ، ومضات من كتاب العدة ، ذكريات حضرمية ، السر ، ولفريد شيسجر من حنين القافلة إلى مدير الحافلة، التشديد الفريد للنظام الجديد، جوانتانامو في بلاد الصباح الهادي ، شارات بروتني وبعض شعراء اليوم وتحت هذه العناوين سجد القاري، شخصية العامري في إحدى سماتها وفي السطور التالية تلك العين السينمائية المؤقتة لتاريخ أهالته عليه السنون غبار النسيان لكن ذاكرة ذياب العامري تعيدها لنا، وبالألوان:

في صباح اليوم الموعد يستيقظ الجيران على صوت السيارة الهادر، وهي تقيم بهيكلها العالي الكبير الطويل العريض، على زقاق الحارة الضيق، بعد أن تتسبب أكتافها الفولانية الضخمة، في كشط واجهات الجدران الطينية الرامية. ويسارع أطفال الحارة إلى مشاهدة أقدام الأسرة الهامة



أيام النرد

طريق وعبر، الى أن تصل إلى نقطة قريبة من (السطوة) المعروفة حديثاً بشاطيء القرم، فيوجهها سائقها صوب علامة طريق دائية ثم تنصّبها على مشارف الساحل لاشعر سائقي السيارات بخاصية الطريق الرمي القديم، وهناك يفكر السائق ملياً في الرمال الهشة الممتدة أمامه التي سوف تمر عليها مركبته، إذ إن كثافتها قد تعرض سيارته للفوضى فيها، لذا قبل الشروع في القيادة صوب الساحل يتخذ قراراً بوقف سيارته تماماً، ويطلب من جميع الركاب النزول منها، فيما يقوم (المساعد) بإخراج كمية محددة من الهواء من إطاراتها.

ثم يغطي (المساعد) الرمال التي يعتقد أنها ستسبب في عرقلة السيارة بصفيائح معدنية ذات دوائر مجوفة، وبعد أن يستنصر طريقه الرمي بطلق السائق بسيارته في انشعاف شديد، أما الركاب المهورلون خلف السيارة فعيناً يدركون أن سرعتهم أخذت في التباطؤ، أو أن عجلاتها بدأت تغور في الرمل، فأنهم يبهون في الحال لدفعها إلى أن تصل إلى الطريق الساحلي الصلب، مرددين كلاماً مقفى وموزوناً، نصف الأول بلا فاصلة ولا يعني شيئاً، بينما نصف الثاني فيفيد على الأقل بأن الهواء الساخن الجاف (الغربي) يهب على مدينة مطرح، بينما الهواء الساخن الرطب (الكويتي) يهب على مدينة مسقط.

أيام النرد .. السينما والشعر

في (أيام النرد)، ديوانه الثاني، يمزج

غير المعهود منذ انقضاء موسم الصيف الماضي.

وما أن يكتمل تحميل السيارة بالأتربة حتى يبدأ الأطفال في الصعود والتكوم فوقها، أما رب الأسرة فإنه يتخذ له مكاناً بالمقدمة إلى جانب سائق السيارة.

وقبل أن تبدأ الرحلة المنتظرة تختلط الدموع الذوارف بعضها ببعض، فيما تتواصل العواطف الجياشة، من قبل الطاعنات المترحلات، وجاراتهن المودعات على حد سواء، فلا يستطيع المرء في تلك الحالة أن يفرق مطلقاً بين المودعات (يكسر الدال) والمودعات (يقطعها)، فلكل في يوم الرحيل يبدو مترحلاً راحلاً، مما يجعل قول أبي الطيب المتنبي في تلك اللحظات العاطفية الحاسمة صعب التفسير والمطلق

إذا ترحلت عن قوم وقد قلدوا

ألا تفارقهم فالرحلون هم!

وبعد ذلك الوداع الحار تسير السيارة مثقلة بأزقة المدينة، نائرة وراها هباء، تتخلل رائحة نادرة لبزين محترق، يصحبه بعض المارة، نوعاً جديداً من مستحضرات ماء الكولونيا الغربية الغريبة، التي كانت قد وصلت حديثاً إلى السوق، كيما تزاخم العطور الشرقية الطبيعية بكسها ووردها ويساميتها ومسكها وعودها وصندلها، والتي طملاً ضمخت جنبات الأزقة وواجهات الحوانيت المتراسة، عندما كان العطارون التقليديون يعرضونها على المارة جلوساً على قارعة طرقات سوق المدينة.

وبعد مرور تلك السيارة عبر بوابة بلدة (روي) التقليدية تصل إلى بلدة (الوطية)، وهناك يوقفها سائقها الحضيف مقابل الجهة التي يهب منها الهواء، ولضمان وصول أكبر كمية من الهواء البارد إلى أجزائها الداخلية فإن مساعده يشرع في فتح غطاءها الأمامي، ثم يفتح غطاء خزان الماء (التانكي) الذي كان الماء قد بدأ يغني بدخله. وبعد أن يتأكد من هبوط درجة حرارة ماكينة السيارة إلى مستواها الطبيعي يبدأ في صب ماء بارد في الخزان كأن قد اغترقه من فلج (الوطية) الدافق.

ثم تواصل السيارة سيرها الرويد عبر

بالرحيل، وهم يسوقون أمتعته المتباينة حجماً وشكلاً ومضموناً وغرضاً، كل على حسب طاقته وسنّه، ليمتدوا بها الجزء الخلفي من السيارة، فهنا رجل ينقل صناديق السمّن والسمك الجفف، وأكياس الأرز والطحين والسكر، التي تكفي لمؤونة أشهر الصيف القادمة، وهناك آخر يحمل أسلحة مختلفة من بنادق و(محازم) وسيوف وتروس وخناجر وسكاكين، بالإضافة إلى السلاح الثقيل المثلب به أساساً، وهناك امرأة تحمل ركوات (مطارات) ملثت ماء عذبا، ومزاد بها طعام وفير يكفي لسبعة أيام وليس للساعات السبع التي سوف تستغرقها الرحلة، وهنا رجل مسمّن يحضن بكتفا يديه صندوقاً خشبياً شبه مفلق نتيجة كمية الأدوية الهائلة والمشكلة، والتي يبدو أنه كان قد اشتراها بلا وصفة طبية من أحد دكاكين سوق (خوربمية) الشعبي، فصندوق الشفاء حافل اليوم بضرر من الأدوية التي تبديده بصابون (لايف بوي) مقاوم البثور الناجمة عن حرارة الطقس، وصيغة اليرود (الأيروين) بلونيهما الأزرق الحارق والأحمر الحاني، وضادات الجروح، وقطرات شافيتي لالان والأنف والحنجرة، بل ولعين أيضاً، ولصقات (جرنسون وجونسون) المضمونة لتخفيف آلام المفاصل وعرق النساء، وما يتبعها من آلاف روماتيزمية أخرى، وتنتهي بأقراص الأسبرين وحبوب (الكينين) ذات المذاق المر، والمؤلمة أن تحقق نصراً مبيناً في معركة بوض الأوفيليس Anopheles المرتقية، وأنابيب وقواير (كراذات) صغيرة تحتوي على أدوية تقاوم بأعجوبة السموم الناتجة عن لدغ ولدغ ما هب ودب من حشرات وزواحف المكان القادم، فاستعدادات السفر هنا في أشدها.. أو لم يقل لقمان الحكيم لابنه في إحدى مواضع: «سافر سيفيك وقوسك وجميع سلاحيك، وإبرتك وخيوطك، وتزود معك الأدوية تنقذ بها، وتتفع به صحبك من المرضى والزمنى (أي لبلتين)؟»

وهكذا تتحول صورة ذلك الزقاق الهادي إلى صور أخرى تدب فيها الحركة غير العادية، وتنبض فيها الحياة بالنشاط



إضاءات من الشعر العمالي

اختيار:
هلال الحجري *

إن النساء قلوبهن حدائد
ولها شباب المرء مغناطيس!

٥ - يا ليل

أيسا دجى ما أطولك قصّر ربي أجلك
ويا صباح كم له في بطنه قد أدخلك
مالي لا أراك هل هلك في من قد هلك
ويا رداء الغم طال ما عليّ سلك
لو أن غسال الصباح - باقيا - لغسلك
بل لو بسا حبي لأنضاك بلسى وأنضلك

٦ - زائرة

زارتك في يوم أراك صدوعه
زهو الحبيب وزهرة الأعياد
يحى قتل الباه روح دلالها
وينبه الغمر مول^(١) بعد رقاد
مازلت منها في ابتهاج معرس
والحاسدون لفي شجا ميلاد
زارت نهاره وهو تم فاضح
إن الوداد أدل من قبوداد!

لا تعذلن أخا الهوى في سعيه

قمصير جسمي حيث صار فؤادي!

٧ - لولا ..

ولربها كان الغلام مفركا^(٢)

إذ كان فيه عنة لا تنكرا!

أبو الأهل الدر مكي (القرن الثامن عشر الميلادي)

١ - زمن الصبا

كم كنت فيه - ولا همّت - منادما
شمس الضحى في جنح ليل الليل
ومقبلا قمر الدجى صباحا ولا
والله قبلي لم يكن بمقبلي!
٢ - أهديه!

أنا أفدي من وجهه قمر والخصر منه يشكو كثيرا مهلا!
زارني ليلة بلا موعد منه ولا مرسل إليه رسولا
بث منه في جنة وهو يسقيني كأسا مزاجها زنجبلا
٣ - حروف!

أحببتكم حين كانت قامتني ألفا
فكيف أسلوكم مذ صرت كالذال
ما لام في حبكم شين الطباع سوى
فأءوا بكاف وصادوا نون إهمال
عساكر اللوم لم تخلع إمام هوى
قلوب على داره قاضي الوفا وال
بذلت في الحب روحي وهي غالية
فيكم، ويذل غالي النفس للغالي!

٤ - رثاء الشباب

كم ذا إخالك والهوى لك تؤس^(١)
والشيب غالك والأذى والبوس
أصبحت في حال لديه، عاجز
لك أن يعود مليحة إيليس

لولا الوقاع لما وقعن من الدمي

مهج بنا في نار حب تسعرا

ولما سكن إلى الرجال كواب

أتراب ، فيهن الجمال مصورا

ولما شفعن جمالهن بزنة

وأعان طيب نشرهن تعظرا

٨ - إلى صديق

للناس أحباب ولي ، لكنني

قللت عدا في الحساب وكثروا

والكل مقتصر على محبوه

لكنني طوكت لما قصروا

فاخترت حبك دون كل موحد

فهوى سواك بخاطري لا يخطر

أنا إصبع من كف يمتك التي

قد أصبحت إحدى قواها المختصر

صغرت لتأخذ من حليك حظها

إن الحلي بها يخص الأصغرا

٩ - ناقة

لا تميط الهموم عني إلا

بنت فحل من الخيال كريم

إن جرت فوق فدفد^(١) أو فلاة

سملت خلقتها كريم عقيم

أو جرت بي مغر باخلت تنحو

جهة الشرق نيرات النجوم

لم تزل تمسح الفلا بيدها

مسح ذي رافة لرأس يتيم

١٠ - أيام الشباب

أيام قرطاس المشيب مسود

لنمسا أراق به الشباب مداده

لو كان قواد الشباب مساعدا

ألفيت كل مليحة متقاده

كم وصل محروس طلبت فلم يخف

حراسه أبدا ولا حساده

أمسى له حجري الفراش وساعدي

مني إذا رام الرقيبات وساده

١١ - وعيد الأحباب

إن لم تحمدوا بوصل عن رضى فلقد

يأتي بكم - لو كرهتم - عندي الحلم

١٢ - تشخيص

رشا يرينا من وراء سجون

كالشمس قبل طلوعها بقليل

سهل الشياطين لم أزل من ريقه

ثملا ، ويقبطني برشف شمول

والورد في وجناته غض وما

يمنى بغير العض والتقييل

أدعو فيهوى أن يخف ، ويمكن

لو كان منه الردف غير ثقيل

١٣ - هجاء

عجابي عن قتي زمن زعيم

حليف زنا له أمر عجاب

حليته رضي للخل منها

هي استلقا ، ومنه هو انكباب

يقاسمها الخنا صبا وليلا

وبينهما حلاهما والثياب

لهم بيت بلا إذن مباح

ولم يخلق عليهم فيه باب

١٤ - شخص ما

قد طال ما خضع الرؤوس وطالما

أعطي على خضع الرؤوس فلوسا

١٥ - بخيل

طلبت منه مساويكا فشع بها

كانها هي كانت من أصابعه

١٦ - تواجد

قلبي تذكر من أهوى ، وكنت على

بيت من الخوص ، والثيران تأكله

فما برحتُ به والنار تلسع لي
وجهي، وطني به أني أقيله!

١٧ - اقتصاص فاضل!

تقرّنت في علم الحوالم قاصدا
لأجعلها للطيّف منك شباكي

فكم صرت أقرأ عند نومي، ولم يزل
فراشي يا بليّيس وهو سباك!

١٨ - وثن!

ومورّد الوجنت سنّ لي الجفا
منه، فأحرم مقلي طيب الوسن

شاكبي السلاح، فكم بسيف لحاظه
ضرب الحشا، ويرمح قامته طعن

جُنّ الحليم به، وقد سمرت ذكّا^(٥)
من وجهه، والفرع منه الليل جن

صنم عليه الخلق أثنوا كلهم
لولا التقى لعبدتُ ذلكم الوثن!

سعيد بن خلفان الخليلي

(١٨١٥م - ١٨٧٠م)

١ - أمنيّة

ومن لي بسيف يقطع الهام والطلّ
ويقري من الأعداء كل وريد

ولو عارض الشّمّ الجبال بضربة
لناخت على طود أشمّ فقيد

فيا غارة الله اغضبي.. وخيوله أركبي
ومواضيه اتعحي بورود!

٢ - عصرها...

فكم فيه مظلم لو إذا مدّ طرفه
تشكى، وأبواب السماء تقعع

وأرملة حنت بفطرط بكائها
لقلة حنايمها إلى الله تضرع

كان اليتامى والمساكين جيفة
للحماها تلك التوابع تسع^(٦)

تكاد بقاع الأرض تشكو من الأذى
لو استنطقت كادت بذلك تصدع

٣ - اختفاء!

سأرحل عنهم أجمعين إلى الذي
به لئلي ذلّي وعزّي همجها

عسى أني أدعى دعيّا يسابه
إذا لم أكن باسم الخديم موسّا

وإلا فإن أدعى به متطفلا
فقدري هذا الاسم يخترق السما

وإن أدع لأشيتا هناك فأنّي
بذاك لقد أصبحتُ في الناس مغرما!

٤ - فلسفة صوفية

أراني كلّ الكون فيّ بأمره
فكنتُ جميع الكائنات أراني

وأسمع قلبي من عجائب ينّي
تسايح كل الكائنات دوان

فكانت شمولي من شياطل جمعها
وكان شمولي للشمول دناني

فلم أدن غيري إذ دنوتُ وقد غدثُ
إلى جميع الكائنات دوان

وتشهد لي أني حقيقتها، كما
شهدتُ لها في اجتماع قراني

وما كنتُ إياها ومازلتُ غيرها
ولم أرها مجموعة بمكان

نشرتُ عباراتي بطي إشارتي
لأظهر بالتحصين كل حصاني

فواكه معنى، لا معاني فواكه
لئلاذ لم يسطر بسطّ خوان^(٧)

٥ - عبادات!

وأشرب في شهر الصيام تعمدا
نهارا بأوطاني وليس بجانا!

وقد صمتُ أعيادي ولبيتُ محرما
بحجي، وشهر الحج لي رمضاني!

وكعبة وجهي حيث وجهت وجهتي
ففي كل حال حولها جولاني!

أبو عمرو الخليلي

(٩ - ١٩١٤)

١ - فخر

لعمرك إني لا أبالي بحاسدي
ولو كثروا، ما هم لدي كواحد!
فلا ظفرت مني الأعادي بمورة
وإني على عوراتهم خير شاهد!
وكيف أعادي من إذا أزددت رفعة
يموت ويأتي كل يوم بزايد
رمته قسيُّ المجد عني بأسهم
أصابت مراميها ولست بقاصد!
ألا مت، فقد صادفت مني ماجدا
وهل قتل الحساد مثل الأماجد؟!
٢ - لا للحب!

زجرت شبابي والشبية تزجر
ووقرت شبي، والمشيبي يوقر
سواي بنيران الغرام معذب
وغيري بأذيال الصبي متعثر
على أنني لم أرض بالشمس خلة
صبا، فكيف الآن والقود مقمر؟!
أشلي يعطي الغانيات زمامه
وهل صادلت الغاب قبلي جوذر؟!
٣ - إلى ميتة

لعمرك، لو شئت أن نلتقي
ركبت على الفرس الأبلق
وجبت الفيافي بمجهولة
وطرف الدجنة (٨) كالطرق
تري النجم حيران في سيره
يصوب عينيه كالمحتق
إليك خرق صقوف العدا
ولم أخش من صارم أزرع

إلى كل مسبعة (٩) مغربي

ومن كل ملحمة مشرق!
ولو أن غيري سعى لم يصل
ولو أن غيورك لم أشتق!
٤ - كم وكم ..

كم تمتعنا بوصول الغيد، والعيش الرغيد
كم شققنا من رداء ونقاب الخرود
كم أمطنا من لثام وضممننا من قدود
كم رشقنا من ثغور ولمسننا من نهود
كم طلبنا غور خصر فاخضى بين النجود
كم على الحب وردنا نجستني ورد الخدود
كم شربنا من مدام شيب من ريق البرود
طوقتني ساعديا ياله طوقا بجدي
ولها مني نطاق ووشاح من زنودي
يا رعى الله زماننا مراكظي الطريد!

٥ - الحبيب

كم وكم بادرت أسعى نحوه
ولخيل القوم حول الدار ضبح
لم ترعني بعضهم أمثال ما
راعني من يضحهم سيف ورمح!
فلامر ما سباني ذا الرشا
أه .. هل يعقب هذا الحرب صلح؟!
ليته يرضى ومن لي بالرضا
يا لدمر .. أي يوم فيك سمح؟
أيا الخلف جسمي بالهوى
كل عضو فيه من وجدك برح
أبق قلبي لا يمزقه الجوى
إن ما بين ضلوعي لك صرح
ذهبت نفسي عليه حسرة
وقليل حسرة فيه وذبح!

٦ - وهم

أنتجت نفسي في لعل وفي عسى
وجميع أفراس الأماني ضلع!

٧- وعيد

هدمت الذي شادته أهلي وشدة
من المجد... إن لم يشع الذيب والنسرا

٨- إلى الحبيب الصدود

يا سيدي رفقا، فهذي مهجتي
ويحسب عبدك أن يموت فيعلموا
كن كيف شئت... فقد ظفرت بصابر
لولاك ما لبس الخلاعة وانبرى!

عبدالرحمن الريامي

(١٩٥٤ - ؟)

١- تغابي الغبي!

وأعجب ما لاقيت في الدهر كله
تغابي غبي ليس يدري حقاقي
يريني بدر التم في غسق الدجى
وكنْتُ أرى نجم السما في المشرق
ولا عجب، فالطفل إن نظر السما
يظن بساطا فيه نقط زنابق!

٢- صمود الشاعر

يا دهر أغلظت جندا في معاندتي
قعدت بي عن غموض في الملمات
صبرا للشنشة الأيام ما بقيت
حررتي أنفت فعل الدنيات
هل من معين على الآداب يسعدني
إذ لم يكن لي مال في التجاهاتي

٣- عزيز

قد كتبت أغبطه الخيصة سيرة
واليوم أغبطه المات علانية
جاورت حسادي وجاوره
شتان بين جواره وجواريه

٤- عجزاء

إننا خلقنا للتجلى والأسى
لولاها لم تبق منا بقية!

٥- أهل الدنيا

فهم الكلاب بجيفة يتاشها^(١)
هَذَا، وَذَاكَ يجرها، أُوْجذب!
٦- نحن ...!

معرك الحرب قد أخذناه مغنى
فيه نلهو بمدفع يتغنى
وحسام على الرؤوس تشنى
فإذا كنت تجهل الشأن منا
فسل السيف أو سل الاقلاما

٧- مداخلة عرضية!

وأفانسا قد قطعت من حياتنا
عروض قوافي وهي من أنفع الشعرا

٨- انتصار للشيب

أين ريعان الصبا لما أتى
رائع الشيب ينادي بالبدار
ظلة ولت، فلا تحفل بها
وضح الحسق وقد شط المزار
عن نوار صواح شغل شاغل
من يكن فكر في معنى «نوار»
يومة قد عششت في هامتي
بعد غريب بها حل وطار
أقبل الشيب بنور زاهر
وشبّاب قد تولى باعتكار

٩- إعفاء!

لئن غاب فضلي عن غبي فاعذر
كما غاب نور الشمس عن معلم البصر
كذلك نصل السيف بالعمد ستره
وخير جواد بالقتام^(١) قد استر!

١٠- أنا....!

إنما ما تلتي الآراء يوما
فرأيي كان أمضي من حبيام
قناتي لا تلين، وكل هول
أراه مشل أخفيسات المنام!

١١ - متنبية !

فإن يزدرى شعري أناسٌ تحاسد
فلا عجب شعري بأفهامهم يزري
إذا قرأوا «والليل» عند انتقاده
تقوم معاني الشعر تقرأ «والفجر»
إذا قلتُ لم أترك مقالا لقاتل
وإن صلتُ لم أترك مقاما لذي فخر
وما الشعر إلا إن يكن يسكر النهي
وإن قيل يوما عد ضربا من السحر

١٢ - إلى حمامة ..

دعي دعوى الصبابة في حنين
فتصديق الهوى سفح السواجم
خلوت من الهوى إذ نمت ليلا
وذو الأشواق طول الليل قائم
إذا أعجمت بالكافات صوتا
لصب، أعريت منه اللوازم
١٣ - قهوة

كدم الغزال بدت لنا وشذى هي المسك الفتيق
من ظل في حاناتها تالله ما ضل الطريق
لو للمجوس تاللات لم يعبدوا الهب الحريق
١٤ - حلوى

ما المن؟ ما السلوى؟ إذا ما ذقتها
ما قلتُ إلا من طعموم جنان
قامت محاسنها تنادي جهرة
هذي الفريدة، هل لها من شان
تخبرك عن «رضوى» بريح الورد من
نفحاتها، أو عن شذى «رضوان»
ما عيها إلا الكرام تحبها
ولها البخيل يزوب بالشتان (١٢)!

١٥ - صفات الشاعر

وأصفح عمن كان مثلي كرامة
فمن جاءني مستعبا، غير خائب
ومن كان دوني لا أجازيه ذنبه
متى نقر البازي صرير الجنادب!
وما كنت أَرْضَى الذئب صيدا، فهل ترى
أكن راضيا يوما بصيد الثعالب!
وما كل رعد أستشيم بروقه
ولا كل دأغ قلت ليك صاحبي!
١٦ - الحبيب

إن قيل غصن، قلتُ معنى قد
أو قيل ظبي، قلتُ بعض شؤونه
أو قيل بلر، قلتُ بعض صفاته
أو قيل سحر، قلتُ فعل عيونه
أو قيل روض، قلتُ نقطة خده
قسا به ويقافه وينونه!
يحمي لورد الحد نرجس لحظه
هيهات يميني الورد من نسيته
إن ضل عقلي في ليالي شعره
فقد اهتدي من فجر صبح جيبته

١٧ - قوم وجيادهم

خلقت تحتهم، فكانوا عليها
مثل نبت الربا، عليها قيام
يسمع الصم نفعها حين تجري
ويواوي الأبصار منها قتام
تشتكي خلفها الرياح عياء
حين كلت وفات عنها الزحام

١٨ - صور وصفية للخيل

عرق الخيول الصافنات إذا جرى
قل أين مساء الورد من عرق البدن!
ولكم بها من جائل يطنها
لما جرت عدما، وبالصدر احتضن
ولكم بها من قائم في سرجها
تعدو، فهل هي دوحة وهو القن!
٢٧٠

ولكم بها من فارس متفرس

فكانه في سرجها اتخذ الوطن

١٩ - مناضلون

يرون ارتشاف الموت أفضل مشرب

لعلهم : كأس الحياة مرير

تراهم سكارى في الهياج كأنهم

ندامى، ومما غير الدماء، خور

٢٠ - غصان

أغار عليها من صديق عيب

فما لبغض، والمحبة غيور

أغار عليها أن يرى البدر وجهها

فيغريه من وجه الحبيبة نور

فكيف بقرء أو بدب مشوه

يدب عليها تارة ويدورا

٢١ - الى مناضل ...

كافحت فرسان العدا بكتايب

منها المنايا والمنى تولد

فقضى حسامك فرضه لك طامعا

من حيث يركع في الرؤوس ويسجد!

٢٢ - حياة الشاعر

دهر مض^(١٢)، وبلى متقل

وعاش طول العمر في فقرم

ناصبي الدهر بغاراته

حتى متى أسلم من كرم

قابله بالعزم إذ كادني

والصبر، فاختضوع من أمره

فهل ترى دهري شكاني الى

صرف القضاء، إذ عيل من صبره!

يا دهر مهلا، واتد إنني

استعديت حلو العيش من مره

٢٣ - الحبيب

أفديه من ناشط الأجفان في تلقى

في حالة الوصل أرضاه وإن هجرا

ما لاح بارق ثغر من تسمه

إلا وأرعبد قلبي منه وانفطرا

مورد الخلد إلا أنه قمر

به تكامل سعدي حينم سقرا

شمس من الحسن إلا أنه بشر

وأية السحر، فيه ضلت الشعرا

الهوامش:

١ - التوس : الاصل والسجية ، يقال : الكرم من توسه وسوسه أي من خليقت.

٢ - الغرور : الذكر الرخو.

٣ - الفران : الرجل الذي تبغضه للنساء.

٤ - السغد : الأرض الغالية، والسملق هي القاع الصنفص وهذه من صفات الصحراء.

٥ - ذكاه : هي الشمس.

٦ - تسفع : سفع الطاش خربته أي لطمها بجناحيه وهي من صفات الشراسة في القتل.

٧ - الخوان : ما يؤكل عليه الطعام .

٨ - البجة : الطلعة.

٩ - السمعة : كثرة السباع.

١٠ - ينتاشها : يتناولها.

١١ - الققام : القبار.

١٢ - الشنان : البغض.

١٣ - مض : مضى.

● أبو الأحوال الدرهمي : سالم بن محمد الدرهمي فقيه وشاعر من إزكي، عاش في القرن الثالث عشر الهجري أي الثامن عشر الميلادي . معاصرا للسيد حمد بن سعيد بن الإمام أحمد بن سعيد.

ليس له ديوان مطبوع ، وقد اخترنا له هذه الأضادات من مخطوطة مكتبة السيد محمد بن أحمد البوسعيدى ، عنوانها : بعض من ديوان الشيخ سالم بن محمد الدرهمي ، وناسخها سالم بن سعيد الفاوي.

● سعيد بن خلفان الخليلي : عالم محقق وشاعر نشأ في بوشرا ، ثم انتقل الى سمال مناصرا للإمام عزان بن قيس

ليس له ديوان مطبوع ولكنها اعتمدنا على مخطوطة مصورة بالمكتبة الرئيسية بجامعة السلطان قابوس ، تكاد تشمل جميع أشعاره . وناسخها محمد بن أحمد بن عياد الكندي.

ويخص من شعره بأنه من أصعب من يثقلون الصوفية بمعناها الفلسفي في عمان الى جانب أبي مسلم الهلاني.

● أبو عمرو الخليلي : عياد بن سعيد الخليلي ابن المترجم له سابقا ، ذكر الشيبه في "نهضة الأعيان" بأن له ديوانا ضخما في المصاحفة والفخر والتسبيح . إلا أن أبنه الإمام محمد بن عياد الخليلي مزقه!

وقد اخترنا له هذه النماذج من كتابي "نهضة الأعيان" للشيبه . وشقائق التعمان للشصيمي . وتبدو من شعره الرومانسية الشفافة.

● عياد الرحمن الريامي : عياد الرحمن بن ناصر الريامي ، من شعراء المهجر الافريقي ، عاش أبا مسلم الهلاني ، ويخص ديوانه عن تأثره به مضمونا وشكلا . بيد أنه يتميز إيقاعيا ببحور سهلة ومجزوءة.

ديوانه مازال مخطوطة ، انقلنا عليها بمكتبة السيد محمد بن أحمد البوسعيدى ، ويبدو أنه من نسخ الشاعر نفسه.

الإشراف الفني :

أشرف أبوإيزيد

NIZWA

A CULTURAL QUARTERLY IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF : SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117. ALWady Alkabeer, Sultanate of Oman

TEL.: 601608 / 692247, FAX: (00968) 694254

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان
الإعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان

البدالة : ٧٩ ٢٧٠٠ - فاكس : ٧٠ ٣٦٠٨ ، تليكس : ٣٧٥٨ ON.OMANEA ص.ب: ٣٣٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢

إشارات :

- * المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- * المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
- * ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات تقنية وإخراجية.
- * نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حالها على الأقل.
- * المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر. وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصالية الاصدار.



▲ عدسة المصور: عبدالرحمن الهنائي، سلطنة عمان.

◀ الغلاف الأخير بعدسة المصور: خميس الحاربي، سلطنة عمان.

روبرت إي. دارل دوران،
 حسن شهاب، عبدالملك
 الهنائي، محمد لطفي
 اليوسفي، نجاح سفر، محمد
 جافق دياب، عبدالصمد
 بككير، ابراهيم علي، يوسف
 سامي اليوسف، حلمي سالم،
 محمد معتصم، نجم والي،
 خالد الكندي، عبدالواحد بن
 ياسر، محمد مظلوم، محمد
 الصالح، اسعد عرابي،
 فاروق بسيوني، تهامة
 الجندي، سركون بولص،
 حسين الموزاني، اديب كمال
 الدين، أمال موسى، فوزية
 السندي، مرج البقاعي،
 ابراهيم الحجري، نبيل
 سبيع، صلاح يوسف، عبيد
 نصر الدين، فؤاد قادي، ميلاد
 زكريا يوسف، حسان عزت،
 محمود قزني، جواد الخطاب،
 عياش يحياري، محمد
 خضير، حميد زيد، حياة
 جاسم محمد، جمال الدين
 طالب، حكيم ميلود، لؤي
 حمزة عباس، بهيجة حسين،
 زياد بركات، مجدي حسين،
 يحيى بن سلام المنذري، بدر
 الشيدي، لؤي عبدالإله، محمد
 احمد عثمان، هدية حسين،
 زينة خلفان، احمد المشيخي،
 احمد درويش، فخري صالح،
 محمد جدير، صباح الخراط،
 زوين، عزازي علي عزازي،
 عبداللطيف البازي، غالية
 خوجة، حسن حامد، المهدي
 اخريف، ليانة بدر، الطيب
 تزييني، عبدالحكيم حيدر،
 رشيدة الشارني، شريفة
 اليحيائي، هلال الحجري



نيزوا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية